BnF Gallica

Le Touriste littéraire.

Source gallica.bnf.fr / BibliothÃ¨que nationale de France

BnF Gallica

Boulenger, Jacques (1879-1944). Le Touriste littéraire.. 1928.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :
- La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter
utilisationcommerciale@bnf.fr.

Source gallica.bnf.fr / BibliothÃ¨que nationale de France

4e édition.

ESSAIS CRITIQUES
ARTISTIQUES, PHILOSOPHIQUES, LITTERAIRES

LE TOURISTE LITTÉRAIRE

PAR

JACQUES BOULENGER

4 Éd. 84997

— 9 —

ÉDITIONS DE LA NOUVELLE REVUE CRITIQUE
PARIS

LE TOURISTE LITTÉRAIRE

8° Z
23975
(9)

5 OCT 1938
DÉPOT LÉGAL
SEINE
IMPRIMÉS
A 08575

JACQUES BOULENGER

LE TOURISTE LITTÉRAIRE

— 9 —

PARIS

LA NOUVELLE REVUE CRITIQUE

IL A ÉTÉ TIRÉ DU PRÉSENT OUVRAGE,
LE NEUVIÈME DE LA COLLECTION
« ESSAIS CRITIQUES »,
CINQUANTE EXEMPLAIRES SUR ALFA
SPÉCIAL DU MARAIS, TOUS NUMÉROTÉS

Tous droits réservés pour tous pays
Copyright 1928 by
La Nouvelle Revue Critique — Paris

ANATOLE FRANCE ET LES JEUNES GENS

7 novembre 1925.

Les jeunes gens n'aiment pas Anatole France : les *Nouvelles Littéraires* le constataient l'autre jour à propos du vivant et amusant livre de M. Georges Girard [1], et cela s'était assez vu d'ailleurs au moment de sa mort. Quel « four », cette sortie! Quelle conduite de Grenoble on lui a faite! France n'était-il donc qu'un petit écrivain poussé par la mode au premier rang? Certes, la mode règne dans le domaine des opinions et des sentiments, et en littérature comme en manières et en vêtements. Elle y est peut-être même plus puissante, et c'est tant mieux. De nos jours, il n'est personne qui ne se crût déshonoré d'avouer qu'il est insensible

1. *La Jeunesse d'Anatole France* (Nouvelle Revue française éd.).

aux arts, et pourtant les trois quarts des gens n'éprouvent par les œuvres d'art que des sentiments de sympathie et d'antipathie, quand ils en éprouvent. Ils n'ont pas mauvais goût; ils ne l'ont pas bon non plus; proprement, l'art leur échappe : ils savent ce qui les amuse et ce qui les ennuie, voilà tout. Comme, cependant, ils n'ignorent pas que le sentiment du beau est autre chose que cela, eh bien, la mode est là pour leur enseigner ce qu'il faut aimer et n'aimer pas. Ah! que deviendrait le monde sans la mode et son catéchisme! C'est l'élément principal de l'ordre. Ceux qui lui obéissent, non seulement ils adoptent de bon cœur les opinions qu'elle recommande, mais ils arrivent très bien à éprouver les sentiments qu'elle indique, car ils sont presque tout à fait sincères (presque tout à fait seulement, sinon ce ne serait que l'esprit d'imitation). D'ailleurs, ceux que la mode a prônés, auteurs, livres, revues, ont toujours un mauvais moment à passer : c'est quand elle les abandonne, car elle a son flux et son reflux. Généralement, pour les auteurs, ce n'est qu'aussitôt après leur mort, mais parfois un peu avant : alors ils connaissent des jours cruels. Heureusement, s'il est sans exemple

qu'aucun d'eux se soit jamais rendu compte que la mode avait fait son succès, ils savent tous, en revanche, reconnaître que c'est parce qu'elle les quitte qu'ils n'en ont plus. Et il en va des écrivains comme des robes : celle qui vient de se démoder paraît haïssable; vieille de vingt ou vingt-cinq ans, on se reprend à lui trouver des charmes, quand elle en a. France en a beaucoup, tellement même que je suis bien certain qu'il survivra. S'il déplaît en ce moment, c'est bien naturel, car il représente plus puissamment que nul autre la principale tendance d'une génération antérieure.

« Génération », mot vague, et d'autant plus que les générations se chevauchent, si j'ose ainsi parler, et que l'une commence bien avant que l'autre ait disparu. En somme, c'est à leurs drapeaux qu'on les reconnaît le mieux. Et celle qui avait France pour étendard a fait son temps.

Lorsqu'il a commencé de connaître le succès (d'estime, car au vrai, si ses volumes ont fini par atteindre le grand public, ç'a été en raison de la

célébrité de son nom; encore ses livres n'ont-ils jamais obtenu des tirages correspondant à sa réputation mondiale), c'était au temps du triomphe des naturalistes. Art puissant, mais très épais et sans aucun bouquet.

En face des naturalistes, et se piquant par opposition du plus grand raffinement, il y avait les « décadents », comme ils s'appelaient bien à tort. Mais tout formels, les décadents n'étaient vraiment pas bien nourrissants. Dans leurs jeux barbares et subtils, comme dans les grosses tartines naturalistes, régnait bassement la sensation; jamais on ne vit la littérature plus nettement séparée de l'intelligence qu'en ce temps-là.

Cependant, M. Renan, qui vivait encore, répandait ses derniers enchantements [1]. Mais les ouvrages de M. Renan ne se donnaient que bien rarement

1. Indiquons aussi, mais pour mémoire seulement, car nous sommes là presque en dehors du mouvement littéraire, cette veine du roman romanesque qui correspond à un besoin du grand public liseur, et qui paraît à toutes les époques, cette chaîne d'œuvres qui s'étend à travers les siècles, depuis *Lancelot*, les *Amadis*, le *Grand Cyrus* et toute cette masse de récits « galants » et « héroïques » qui en sont issus aux XVIIe et XVIIIe siècles, la seconde manière de George Sand, celle des Cherbuliez, Theuriet, Georges Ohnet, Bourget, Bazin, et toute cette masse de récits romanesques dont les auteurs, comme les Guy Chantepleure, les

pour de la littérature pure; tout le monde les célébrait, mais ce n'étaient jamais des romans, en sorte qu'on les lisait peu et leurs « tirages » étaient faibles. Ce qui était à la mode, ce n'était pas l'œuvre même de Renan : c'était sa réputation, l'idée qu'on se faisait de lui, le sentiment que le public « averti » pouvait en avoir; bref c'était le *renanisme*, quelque chose qui était à la véritable philosophie de Renan ce que le cartésianisme des salons du XVIIe siècle pouvait être à la philosophie de Descartes, ou ce que le bergsonisme mondain et littéraire d'à présent est à la philosophie de Bergson. Ce renanisme enchantait alors tout ce qui avait encore quelque goût pour l'intelligence et ses jeux, depuis le jeune Barrès jusqu'à Anatole France, en passant par Jules Lemaître. C'est France qui a le plus brillamment exploité le renanisme dans le roman, la critique littéraire, la chronique, etc.; il en a été le vulgarisateur.

Jean de La Brète, les Ardel, etc. appartiennent à peine à l'histoire littéraire, mais obtiennent un succès de vente que ne connaîtront jamais les Stendhal ni les Marcel Proust. Il est à remarquer au reste que, bien que produit à toutes les époques en grande quantité, le roman ne tient qu'une très petite place dans l'art avant le XIXe siècle; ce n'est guère que depuis Balzac qu'il est entré (et comment !) dans la littérature, mais par sa cime seulement.

Or, dans le renanisme il y avait d'abord la légende de Renan. Ce Renan imaginé (semblable au véritable à peu près comme le Charlemagne des chansons de geste, dépeint par Gaston Paris, l'est au Charlemagne de l'histoire), France lui-même n'était pas sans avoir avec lui quelque ressemblance naturelle. En cultivant son propre type, il le modela sur ce Renan légendaire et le projeta, romancé, stylisé, dans chacun de ses livres : c'est Sylvestre Bonnard, l'abbé Jérôme Coignard, M. Bergeret, Brotteaux, etc., personnage dont il faut avouer que nous sommes littéralement excédés pour l'avoir vu, non seulement dans chacun des livres de France (où, quand il ne figure pas en personne, c'est lui encore qui parle, et toujours du même ton), mais dans une foule d'autres romans qui l'ont emprunté; qui prouve pourtant sa valeur littéraire par le succès même qu'il a eu, et qu'on retrouvera avec délices dans une cinquantaine d'années, quand il aura été enfin oublié, quand on ne lira plus que trois ou quatre ouvrages d'Anatole France, comme de tout grand écrivain du passé, et qu'on ignorera tout à fait ceux de ses imitateurs.

Mais il y a d'autres choses dans le renanisme : il

y a « l'histoire », il y a le « point de vue de Sirius », et il y a l'ironie, la fameuse ironie.

1° Si vous ouvrez une revue d'avant la guerre, quelle qu'elle soit, je parierais que vous y trouverez, soit des « lettres inédites » de quelque célébrité du passé, soit des mémoires, des souvenirs, ou encore quelque étude rétrospective « d'après des documents inédits ». Cela dans chaque numéro. Aujourd'hui, l'économico-politique et les voyages ont pris la place que tenait naguère l'histoire dans les périodiques. Cela marque fort bien le changement de nos goûts. Avant la guerre, les gens avertis se targuaient de n'avoir dans leur appartement que des meubles anciens, et la mode de « l'Empire » et du « Restauration » commençait à succéder à celle du « Louis XVI ». J'entends bien que les marchands d'antiquités continuent de faire les plus brillantes affaires : c'est que les goûts du grand public ne changent pas si vite; puis il y a les étrangers; mais, si la vie n'était pas si chère, que de gens se meubleraient « en moderne », qui en 1914 n'auraient voulu que de l'ancien! « Bric-à-brac », ont prononcé les jeunes reporters littéraires, quand ils ont vu (ou imaginé, car le propre d'un bon reporter est d'avoir

une grande imagination) la maison d'Anatole France; en 1913 ils auraient célébré les merveilles anciennes qui entouraient le Maître : et voilà un signe des temps. La fin du XIXe siècle et le commencement du XXe ont vu le triomphe des antiquités.

Dans la littérature aussi. Et certes Anatole France n'avait pas attendu Renan pour aimer la petite histoire : les lettres de voyage qu'il écrivait entre quinze et dix-sept ans et que M. Georges Girard nous fait connaître, en témoignent assez ! Songez qu'il écrit à son père et à sa mère, et pourtant il n'y note pas un seul incident de route, pas une anecdote sur les gens qui l'entourent : ce sont purement et simplement des bulletins archéologiques... Mais enfin il recueillit dans la tradition renanienne un encouragement à ses goûts. Or, le naturalisme (quelle que soit la valeur qu'on attribue à ses œuvres) était usé. Alors parut Barrès qui chanta la tradition, Henri de Régnier qui réinventa Versailles, Maurras qui expliqua le classicisme. Anatole France en donnait depuis quelque temps des exemples : plus que nul autre, il a contribué à restaurer la pureté du style et du goût, la cul-

ture, à réintégrer l'intelligence dans la littérature; c'est ainsi qu'il a beaucoup vivifié les lettres. Car l'art ne vit qu'en se renouvelant. On dit que l'œuvre de France, toute tournée vers le passé, a dédaigné la vie : c'est absurde, attendu que la vie pour ainsi dire interne d'une œuvre d'art, sa vie propre et d'autre part ce que cette œuvre peint, son sujet, cela n'a aucun rapport. Un romancier peut peindre, même avec animation, ce qu'on appelle en ce moment « la Vie » (avec un grand V) et ne créer ainsi qu'un livre mort. La Vie, à cette époque-là, c'était de rompre avec l'art puissant et grossier des naturalistes, et de traduire dans la littérature le renanisme, le goût historique, la tradition, le sentiment critique, c'est-à-dire le principal des courants d'idées et de sentiments (non pas le seul naturellement) qui fussent alors dans l'air. France l'a fait : il représente fortement ce courant-là. Son influence a été très grande; ne serait-ce qu'à cause de cela (mais il y a d'autres raisons), il ne pourrait mourir.

2° Il y avait dans le renanisme le « point de vue de Sirius ». Nous ne nous y mettons plus volontiers : les temps sont trop durs. La position de l'intellectuel pur, qui ne prend aux conséquences pratiques,

comme M. Renan, qu'un intérêt de science ou de curiosité, tout dénué de passions, je ne vois guère que Julien Benda qui continue de s'y placer, comme nous le montre M. Constant Bourquin dans un excellent livre [1]. Ceux-là mêmes de nos contemporains (je ne parle pas des purs philosophes) qui proclament encore que le monde n'est qu'un spectacle, qu'un répertoire d'exemples le font avec une amertume, un dédain proclamé qui en dit long. Cette attitude scientifique et sceptique était pourtant à la mode dans les années 80. Par exemple, voyez comme les écrivains considéraient la politique (avant l'affaire Dreyfus). Renan avait déclaré que c'était là un « humiliant labeur », et on le dit encore, mais alors on le pensait. Quand le jeune Barrès se présenta à la députation, il causa une véritable stupéfaction.

3° Enfin, dans le renanisme il y avait l'ironie... Au fond, ce n'est pas de l'ironie de Renan qu'on est fatigué, non pas même de celle de France, c'est de la bienveillance qu'elles comportent; la tolérance

1. Et comme M. Benda vient de le montrer lui-même, avec éclat, dans la *Trahison des Clercs*, parue en décembre 1927 et qu'il était aisé de prévoir deux ans plus tôt (Grasset, éd.).

nous semble d'une extrême fadeur. J'écoute M. René Joannet dans une philippique contre M. Bergeret qu'il a récemment publiée. Il veut marquer nettement que ce n'est pas l'ironie en général qui lui déplaît, que c'est celle d'Anatole France : il y réussit bien mal... Allons! dites-le tout uniment : le grand crime de France, c'est que n'ayant pas la foi, il n'a pas non plus l'anti-foi; il n'a absolument aucune espèce de foi. Il sourit, et, ce qui est pis, avec aménité. Le sourire, et amène, ç'a toujours été la pire offense pour les gens de foi. Mais quoi! France est sceptique absolument, et c'est de toutes les positions la plus forte et la plus aisée à défendre (de là les colères que suscitent ceux qui s'y tiennent). Ou plutôt France sera absolument sceptique jusqu'à l'affaire Dreyfus; après quoi, tout enivré d'avoir abandonné le point de vue de Sirius, d'avoir « agi » (comme Lemaître, comme tant d'intellectuels de ce temps-là), il se laissera glisser sur la pente (comme Lemaître toujours, mais, hélas! dans un autre sens), et tant que, pour se justifier d'être venu aux lieux où il se verra à la fin, il ne se contentera plus de douter : il niera tout. J'aime assurément mieux l'œuvre charmante de son scepticisme que celle de

son nihilisme. J'avoue aussi, à nouveau, que trop de légions de vieux messieurs indulgents et diserts ont trop souri à la façon de Sylvestre Bonnard, de Jérôme Coignard et de M. Bergeret, dans trop de romans publiés entre 1890 et 1914, voire plus tard encore. Le sourire d'Anatole France a été reproduit durant trente ans par la moitié des écrivains français. Mais celui de la Joconde n'a pas perdu tout son charme parce qu'il a paru en chromo sur tous les cahiers de classe.

*
* *

Pour ma part, je ne regrette pas l'époque d'Anatole France. Y en a-t-il jamais eu qui fût aussi intéressante que la nôtre? Elle est dangereuse, elle est pittoresque. Jamais les individus n'ont eu autant d'audace, depuis l'apache jusqu'au penseur. Une féodalité nouvelle se forme, qui est bien curieuse : nous n'avons plus le duc de Bourgogne, ni le comte d'Armagnac, mais le Comité des Forges et le Syndicat des cheminots, le Parti communiste et la Banque de Paris. Dans tous les pays, la politique est passionnante : que d'aventures, depuis celle des bolcheviks jusqu'à celle de Mussolini! Partout règne

l'esprit d'entreprise. Plus d'aménité; on se hait avec une ardeur merveilleuse. Et à Paris, on est vraiment à une bonne place pour regarder le spectacle. Les arts, décoratifs et autres, sont actuellement français. En peinture, en sculpture, ils le sont depuis longtemps : toutes les nouveautés sont nées chez nous depuis un siècle, le romantisme, comme l'impressionnisme, comme le cubisme, que sais-je? mais, à cette heure, la musique même n'est plus allemande ou russe : presque tous les compositeurs qui comptent sont aujourd'hui nos compatriotes. Quant aux lettres, nous vivons à l'un des moments les plus importants de notre histoire, j'en suis persuadé. Quel épanouissement, depuis 1918!

Cette année-là et les suivantes, on a fait plusieurs enquêtes sur l'influence qu'avait eue la guerre sur les esprits : quelle action a-t-elle exercé? demandait-on. Aucune, répondaient la plupart des personnages interrogés. C'était drôle. De même quand M. Gaston Picard, ou quelque autre, invite les auteurs à lui dire ce qui caractérise la littérature contemporaine, presque tous répondent qu'elle a des tendances diverses, voire contradictoires, que les œuvres n'ont aucun caractère commun. Cela fera

bien rire plus tard les historiens, mais en tout temps les écrivains ont fait pareille réponse à cette question-là.

Pour plusieurs raisons. Ce qu'il y a de plus périlleux à dire à une femme, c'est : « Comme vous ressemblez à Mme X... », même si Mme X... est très jolie. Pareillement, un auteur n'aime pas d'être rangé dans une catégorie, classé dans une école, — que dis-je « n'aime pas! » Il en a horreur. Parfois, pourtant, on voit un débutant se réclamer d'une école, mais les écrivains connus détestent d'être placés sous le même couvercle : chacun veut avoir sa boîte particulière. Cela se comprend fort bien. C'est par nos dissemblances que nous nous affirmons. Puis, comme il n'y a pas de ressemblance parfaite, en constater une, c'est tout d'abord réduire l'objet à quelques traits essentiels, donc négliger les autres : et nul artiste ne souffre volontiers ce sacrifice d'une partie de lui-même, — sans compter que ce sont ordinairement des traits que l'on regarde en lui comme secondaires qu'il considère comme essentiels, et réciproquement. Prenons un exemple : Croyez que, si je dis que M. Eugène Montfort est un « naturaliste » à l'ancienne mode attardé de nos

jours, M. Eugène Montfort ne sera pas content. Il aura bien raison. Car le talent de M. Eugène Montfort est naturaliste par certains côtés qui me semblent les principaux, mais par plusieurs autres il ne l'est pas : si bien que je ferais mieux de dire que M. Montfort est *plutôt* naturaliste; joignez que ces parties de M. Montfort (pour ainsi parler) qui me paraissent capitales et d'après lesquelles je le classe, peut-être lui-même les juge-t-il précisément insignifiantes. Au total rien de plus difficile que d'apercevoir les caractères généraux de la génération à laquelle on appartient, de l'époque où l'on vit; Anatole France l'a dit quelque part dans le *Jardin d'Epicure*. Je ne me charge pas de distinguer ceux de la nôtre; pour l'essayer seulement il faudrait trop de place et d'étude; mais il me semble qu'elle diffère autant de celle d'avant la guerre que la génération de 1830 différait de celle de l'Empire premier.

A l'ordinaire, une génération n'en remplace une autre que peu à peu, progressivement; elles ne disparaissent et n'apparaissent pas tout d'un coup, à point nommé : il y a des précurseurs et des attardés. Et certes, avant la guerre, les initiateurs de celle

qui règne à présent, le grand poète Charles Péguy, et André Gide, et ce M. Paul Claudel, ambassadeur, et Valéry, et Giraudoux, Marcel Proust lui-même, avaient débuté depuis plus ou moins longtemps (tels Lamartine ou Chateaubriand avant le romantisme) ; mais ce n'est guère qu'après l'armistice que (hormis le pauvre Péguy, et pour cause), ils ont connu le succès, c'est-à-dire exercé une puissante influence.

A ce moment, il y a eu comme une explosion de littérature nouvelle, un soudain épanouissement. C'est que, si pendant quatre ans on n'avait pas produit grand'chose, les adolescents avaient grandi durant ce temps-là. Des innovations qui se seraient échelonnées parurent presque à la fois; une génération neuve, énergique se manifesta; et avec elle dominait ce qui, normalement, ne se fût imposé que peu à peu et insensiblement en quatre ans, voire en plus de temps encore, car les quatre ans de guerre avaient mûri et confirmé les jeunes esprits bien plus que ne l'auraient fait quatre ans de paix. C'est ainsi que, du jour au lendemain, des écrivains qui étaient les princes de la jeunesse avant la guerre et qui faisaient les délices de la génération précédente, se sont trouvés comme fauchés net. Barrès lui-même, car

son nom a été révéré jusqu'à la fin, mais son art, depuis l'armistice, était périmé et sans action; joignez qu'il ne goûtait rien de neuf, pas plus Proust que Valéry, ni d'ailleurs ne s'intéressait plus beaucoup à la littérature. Et à plus forte raison Anatole France, dont l'influence avait commencé à s'exercer bien avant celle de Barrès et à l'égard de qui, au reste, Barrès faisait figure de « jeune ».

Si la génération nouvelle ne l'aime pas, c'est bien naturel : il n'est pas d'idéal esthétique plus différent que celui qui règne à présent que l'idéal d'Anatole France. Il y a opposition absolue entre une époque comme celle-ci où l'on goûte avant tout la jeunesse, l'élan, la force, l'action, la foi, et une époque où l'on s'en défiait...

La force, d'ailleurs, l'action, la foi, est-ce bien elles, à vrai dire, qui règnent à présent? Ne confond-on pas trop souvent agir et obéir à une passion? croire et se résigner?... Quoi qu'il en soit, la jeunesse d'aujourd'hui ne se place plus guère au point de vue de Sirius. Celle du temps d'Anatole France non plus, dira-t-on : c'est que la jeunesse est toujours sentimentale; mais du moins elle s'y efforçait: d'où son goût des sentiments rares et des

raffinements esthétiques et intellectuels, son affectation de considérer comme un spectacle les pensées et les sentiments. Nos auteurs se font gloire de manquer de culture : quel scandale pour leurs prédécesseurs! La génération d'après la guerre est croyante, ou au contraire, mais non pas sceptique : de là son trouble; l'autre, bien plus livresque, estimait la critique plus que la foi. M. Charles Maurras rapporte que Barrès disait en 1898 : « Tout ce que l'on voudra! mais d'abord Anatole France a maintenu la langue française. » En effet, et il a rétabli la pureté de l'art : les jeunes gens n'ont plus même idée des puériles et prétentieuses horreurs où s'égarait le goût quand France est venu. Il a triomphé, son influence s'est établie, développée, usée; il est bon qu'on la combatte aujourd'hui, car il faut avouer que les jeux du style tenaient souvent trop de place dans la littérature de la génération précédente et que c'était au détriment de l'essentiel... « Que voulez-vous? me disait un jour M. Maurice Martin du Gard, France ne nous sert à rien. » Mais ce n'est pas là un criterium. Et d'ailleurs il a beaucoup servi, ayant commandé toute une réaction. Enfin, le tout serait de savoir si c'est définitivement

qu'il est inutilisable. Je n'en crois rien. Il redeviendra utile au même titre que les grands écrivains du passé, c'est-à-dire comme le sont les objets exposés dans les musées, dont les ouvriers d'art vont s'inspirer.

*
* *

Ce qui lui nuit d'abord, c'est qu'il est notre contemporain. Qui n'a lu le terrible et amusant livre de M. Jean-Jacques Brousson? Il n'y a pas moyen pour nous d'ignorer l'homme et ses petites horreurs. C'est vrai: « on éprouve du malaise à l'idée que ce patriarche trahit la cité qui entoure sa vieillesse d'édredons, de tisanes et de tapisseries » (Johannet). Quelle inélégance il eut, lors de la candidature de M. Charles Maurras à l'Académie! Vous rappelez-vous l'interview ensemble pesante et mesquine qu'il donna à cette occasion dans un journal? Et ces épaisses tartines de chauvinisme que prudemment il crut devoir nous servir au début de la guerre! Il y a je ne sais quoi de louche jusque dans l'éclatant contraste des brutales opinions qu'il affichait, avec l'esprit de son œuvre

attique. Non, tout cela ne respire pas la bravoure, la franchise, la noblesse : l'âme d'Anatole France, ce n'est pas bien joli. Mais, seule, une fort petite partie de son œuvre est contaminée, il ne paraît rien de son caractère dans tout le reste (car c'est un classique), et lorsque M. Johannet nous avoue que c'est la mollesse suspecte de l'homme qui le fit tout d'abord se dépendre de l'œuvre, nous nous méfions à notre tour des raisons que découvre et aligne ensuite M. Johannet contre l'art d'Anatole France.

Je sais bien : il est des gens qui ont horreur d'imaginer qu'un homme doué d'un haut génie n'ait été, en dehors de sa spécialité divine, qu'un être médiocre ou bas. Et pourtant que Villon ait escroqué et cambriolé, cela ne retire pas un atome de beauté à ses *Testaments*. L'incomparable ouvrage que sont les *Confessions* a pour auteur un triste laquais exhibitionniste, en proie à une manie dégoûtante, qui appelle sa maîtresse « Maman » et dépose ses nouveau-nés aux Enfants trouvés : cela n'empêche pas ses meilleures pages d'être les plus belles du monde. On voit tous les jours des romanciers merveilleusement doués du talent d'inventer des personnages vivants et des situations pathé-

tiques ou comiques, le tout profondément humain, qui sont à peu près aussi incapables que leurs consœurs d'entendre la moindre idée générale, de faire la plus légère distinction sur le plan de la raison abstraite. Mais le génie de l'écrivain, qui se passe ainsi fort bien d'intelligence à proprement parler, n'a surtout rien à voir avec la pureté morale. La belle œuvre ne suppose pas une « belle âme » au sens moral du mot; tout au plus en suppose-t-elle une forte, ce qui n'est pas la même chose, ou, pour mieux dire (car il ne s'agit pas ici d'action), une vivement accentuée : et la mollesse même de France, sa souplesse, sa lâcheté, tout cela n'était pas ordinaire ni incolore. Mais laissons « l'âme », car, si elle se réflète peut-être dans l'œuvre d'art, c'est à travers une vitre qu'un habile artiste sait colorer, et d'autant mieux, justement, qu'il a plus de talent. Quant au génie, c'est un don de la Fortune; j'aime à le trouver dans une âme par ailleurs médiocre (et même par l'intelligence, comme il arrive) : c'est alors qu'il brille d'un éclat plus divin.

Le génie d'Anatole France, s'il n'est pas fait de noblesse morale, est tout pétri d'intelligence. On le

nie... Ah! « l'inintelligence » de France, l'a-t-on proclamée! Il n'est pas un petit jeune homme qui ne se soit cru autorisé, depuis un an, à traiter de *minus habens* l'auteur de l'*Orme du mail*. Comme Renan, au reste (toutes proportions gardées!), et pour des raisons analogues.

C'est encore un véritable « signe des temps » que ce goût exclusif de notre époque (goût assez sain, certes, pourvu qu'il ne se prolonge pas trop) pour les constructeurs, que son dédain des esprits critiques.

M. René Johannet nous dit que l'intelligence, c'est de « partir d'un endroit et d'avancer jusqu'à un autre endroit en entraînant avec soi l'esprit humain ». Quelle étrange définition ! Quelle confusion entre l'action et la méditation, et qui est bien d'aujourd'hui, elle aussi !... France, non plus que Renan, n'a rien d'un métaphysicien ni d'un esprit dogmatique et religieux à la mode de notre temps. C'est pourquoi des jeunes gens, qui n'ont guère l'autre culture philosophique que celle qu'on possède lorsqu'on a appris en classe le manuel de Boirac et lu l'histoire de Fouillée, le considèrent comme un pauvre homme. Mais Rabelais non plus n'a rien

d'un métaphysicien ; et Molière non plus, ni La Bruyère, ni Voltaire même, ni Chateaubriand, ni le vague et flottant Barrès, ni Loti, le pauvre et splendide Loti. Leur demande-t-on des édifices de pensée pure, à ceux-là, des systèmes abstraits ? Maine de Biran, au contraire, voilà un « penseur ». On voudrait condamner ces jeunes critiques, qui trouvent Anatole France si bête, à lire Maine de Biran. Peut-être comprendraient-ils ensuite qu'un « penseur » et un « écrivain », ce n'est pas la même chose, et qu'on peut assurément être l'un et l'autre, mais aussi l'un sans l'autre. La première qualité que doit avoir la philosophie d'un artiste, c'est de favoriser son œuvre, d'être pour lui un appui commode où placer son coude. J'accepterais à la rigueur que l'auteur du *Jardin d'Epicure* n'eût pas été un meilleur « penseur » que Ronsard; il suffit qu'il soit un moraliste (oh ! le mot commode !) comme il en est peu de plus fins dans notre littérature. Et tant d'« esprit » qu'il en avait, cela a bien son prix aussi.

Mais « il n'a pas d'imagination », paraît-il. Et puis « ce n'est pas un romancier ». Et pourtant je parierais que ses meilleurs romans *resteront*, comme on dit. Je songe surtout à cette merveilleuse série de

romans de mœurs (genre momentanément démodé, c'est vrai), qui commence par l'*Orme du Mail* et continue par l'*Anneau d'améthyste*, le *Mannequin d'osier* et *M. Bergeret à Paris*. Chaque personnage s'élève au type; les portraits sont un peu généralisés, le tableau très légèrement stylisé, et le tout d'une justesse parfaite : c'est l'art classique dans toute sa pureté. Rappelez-vous ces types de prêtres, de préfets, d'hommes et de femmes du monde qui appartiennent à des milieux, des étages divers : cela fait un musée nombreux et exquis. Et l'on nous dit que l'écrivain qui a inventé tout cela n'est pas un « créateur » ! Anatole France n'eût-il écrit que ses contes et ses nouvelles, aussi parfaits que ceux de Perrault ou de Mérimée, ce serait bien assez pour lui assurer l'immortalité.

On ne lui dénie guère cette perfection. Mais qu'est-ce que la perfection ? Un rien !... Et l'on assure que « son style est un pastiche ». Regardez bien sa langue, pourtant: vous n'y rencontrez aucun archaïsme ; un de ses pires ennemis lui reproche même d'écrire *consentir à ce que*, ou *se rencontrer avec quelqu'un*. Sa coupe de phrases et jusqu'à sa ponctuation sont maintenant si bien entrées dans

l'usage qu'on ne remarque plus qu'elles étaient entièrement originales et nouvelles et qu'il nous les a imposées. Le ton de son ironie n'est nullement celui du XVIIIe siècle. S'il emploie parfois des images conventionnelles, c'est à dessein, pour en tirer un effet, souvent par plaisanterie, et en les soulignant d'un sourire. Sa musique même, qui est exquise, n'est pas du tout celle d'un Bossuet ni d'un La Bruyère : c'est une musique toute moderne et impressionniste, dont on n'avait pas idée avant Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand... Où est le pastiche ? Je vois bien que France s'applique à écrire avec pureté, à éviter les mots abstraits, les néologismes hérissés. Je vois aussi qu'il s'applique à être analytique et clair. Autrement dit, j'aperçois parfaitement qu'il s'applique à continuer notre tradition littéraire. Et, certes, cela lui donne un vague air « XVIIIe siècle ». Mais « pastiche »... quelle injustice !

Pendant vingt ans, il a imposé à une bonne moitié des écrivains son influence, non pas intellectuelle sans doute, mais artistique. Aussi est-il très naturel que nous soyons las de sa manière qu'on a tant imitée de toutes parts, et que la réaction qui se

produit contre tout grand écrivain au lendemain de sa mort soit, contre lui, plus forte à cette heure que contre tout autre. Mais peut-être le verrons-nous remettre à sa place, qui est très haute, avant notre mort. C'est la grâce que je me souhaite.

LA « POÉSIE PURE »

7 novembre 1925.

Parmi les idées de M. Paul Valéry, il en est une qui a eu une grande fortune et qui est, en effet, d'une beauté singulière. C'est dans l'Avant-Propos à un recueil de poèmes de M. Lucien Fabre : *Connaissance de la déesse.* M. Valery fait remarquer que les plus grandes œuvres versifiées de la race latine appartiennent à l'ordre didactique ou historique et « empruntent une partie de leur substance à des notions que la prose la plus indifférente aurait pu recevoir. On peut les traduire sans les rendre tout insignifiantes ». C'est qu'elles ne sont pas purement, exclusivement poétiques. Pour *isoler* une « préparation de poésie à l'état pur », il faut dissocier et écarter les éléments qui sont aussi ceux

de la prose : narration, drame, didactisme, éloquence, images, raisonnement, etc. ; l'essence de la poésie, la « poésie pure », ce sera ce qui restera après cette opération chimique. (Et M. Valery pense que Baudelaire a le premier, chez nous, obtenu couramment ce produit ; il me semble que c'est Lamartine ; mais peu importe.)

M. l'abbé Henri Bremond vient de commenter cette idée valéryenne, dans une lecture qu'il a faite l'autre jour à la séance des cinq académies. Il constate que, dans un poème, il peut se trouver « de vives peintures, des pensées et des sentiments sublimes »; bref, pour reprendre l'excellente définition de M. Valery, « des notions que la prose aurait pu recevoir », mais qu'uni étroitement à tout cela, il y a « d'abord et surtout de l'ineffable ». Il montre qu'on a pressenti cela depuis longtemps, le Père Rapin, par exemple. Il établit très bien que la poésie est sans rapport avec le sens intellectuel du poème, qu'elle ne l'exclut pas, bien entendu, mais qu'elle existe en dehors de lui. En effet, quand nous lisons une poésie, « pour que l'état poétique s'ébauche en nous, nul besoin, n'est-ce pas ? d'avoir pris connaissance du poème entier » : trois ou quatre

vers suffisent. Et il paraît assez que ce n'est point par la profondeur de leur sens que beaucoup des plus beaux vers sont beaux, non pas même par leur imagerie : beaucoup ne disent guère que des banalités :

Quand ma bouche animait la flûte de Sicile,
Et quand l'amour trahi me fit verser des pleurs[1].

Ce n'est pas son sens qui fait le mérite d'un vers royal comme :

La fille de Minos et de Pasiphaé,

ou d'un beau vers comme :

La blanche Oloossone à la blanche Camyre,

ou comme:

(C'est ma maîtresse, ma lionne,)
La marquesa d'Amaëgui[2].

1. Chénier, je crois.
2. Le premier vers est très mauvais, si le second est exquis à entendre; mais j'ai dû citer deux vers parce que l'octosyllabe isolé n'est qu'à peine un vers, faute de vie musicale interne, et ne prend sa valeur poétique que par sa rime ou, du moins, par comparaison avec un autre vers. Il faudrait peut-être considérer les octosyllabes comme formant deux par deux un grand vers de seize syllabes avec rime à l'hémistiche.

ou comme tant de vers sonores du père Hugo qui ne contiennent rigoureusement que des noms propres. Chacun, au reste, n'a qu'à fouiller dans sa mémoire, ou qu'à ouvrir le volume de Mallarmé pour trouver des vers délicieux à l'oreille, mais qui ne sauraient séduire beaucoup l'intelligence ni même l'imagination. Et la poésie populaire !...

Inutile d'insister davantage; il serait trop facile d'accumuler des exemples, mais ceux qui ne savaient pas d'avance ce que nous venons de dire ne le comprendront jamais. Peut-être M. l'abbé Bremond va-t-il un peu loin lorsqu'il nous assure qu'« une paysanne bien née s'épanouit à la poésie des psaumes latins, même non chantés » : on peut croire du moins que c'est autre chose que la poésie à proprement parler (le prestige magique du texte mystérieux et sacré, par exemple) qui l'émeut. Peut-être n'est-il pas beaucoup d'enfants, non plus, qui goûtent la poésie du latin de Virgile (et prononcé tout autrement que Virgile lui-même ne faisait) avant de l'avoir compris : il est bien rare qu'un vers latin puisse garder sa cadence naturelle en passant par une bouche moderne qui le récite à sa façon. Je citerai pourtant :

Jam Cytherea choros ducit Venus, imminente luna.

On peut pourtant accorder à M. Bremond la partie essentielle de ce qu'il demande, et dire avec lui que « tout ce qui, dans un poème, occupe ou peut occuper immédiatement (...) raison, imagination, sensibilité; tout ce que le poème nous semble avoir voulu exprimer, a exprimé en effet ; tout ce que (...) l'analyse du grammairien ou du philosophe dégage de ce poème, tout ce qu'une traduction en conserve, (...) le sujet ou le sommaire du poème (...), le sujet ou le sens de chaque phrase, la suite logique des idées, le progrès du récit, le détail des descriptions et jusqu'aux émotions directement (?) excitées » ; bref, « enseigner, raconter, peindre, donner le frisson ou tirer des larmes », tout cela n'est pas la poésie pure. Et je ne réponds pas que les vers que j'ai cités, ou ceux que M. Brémond cite lui-même, en soient des exemples absolument parfaits, ni qu'on ait jamais réalisé une préparation de poésie à l'état rigoureusement pur, ni même que ce soit possible (en français, du moins) ; mais on peut la concevoir. Jusqu'ici on est à peu près d'accord. Mais qu'est-ce donc que la poésie pure ?

Paul Valery répond (je cite la formule que lui prête l'abbé Bremond, qui me semble excellente) : « La métamorphose s'opère, l'expression devient poétique, le vers poésie, dès qu'une technique subtile et patiente, d'ailleurs secondée par d'heureux hasards, est arrivé à capter, pour les orchestrer délicieusement, les ressources musicales du langage »;bref, « poésie, musique, c'est même chose ». Je ne suis pas certain que cette dernière proposition traduise parfaitement Paul Valery. Pour ma part, je l'ai acceptée depuis longtemps et j'ai dit pourquoi dans une étude intitulée justement *Musique et poésie*[1], à laquelle je souhaiterais tout au plus d'ajouter à présent un ou deux volumes pour la compléter un peu, en l'affinant. C'est que c'est sur une histoire de la poésie qu'il faudrait l'établir.

On y verrait que M. Paul Valery juge bien à tort arbitraires « nos règles prosodiques, à demi insensées » — et précieuses, dit-il, à cause de cela même : parce qu'elles créent à l'artiste cet obstacle sans quoi une grande âme « n'enfante que le mélange de sa facilité et de sa puissance », cet obstacle qui fait sentir « l'ineffable distinction de

1. *...Mais l'art est difficile!* première série.

l'acte et de la pensée », et contre lequel il faut divinement vouloir. On y verrait que, tout au contraire, nos règles prosodiques sont nées tout naturellement d'une simple aspiration, du désir, du besoin de tirer du langage français le chant qu'il contient. Pour bien comprendre la nature de notre prosodie, c'est à sa source, à son origine qu'il faut la voir, et, d'ailleurs, il n'est pas besoin pour cela de remonter dans l'histoire : nous avons tous les jours l'exemple de la façon dont elle est née. Il suffit d'écouter les kyrielles enfantines : l'enfant a créé des poèmes à sa portée (exactement de la même façon que l'auteur de la *Cantilène de Sainte Eulalie* au IXe siècle), lorsqu'il a scandé pour la première fois, dans ce vers de sept syllabes si goûté au moyen âge et malheureusement abandonné depuis :

Une poule sur un mur
Qui picote du pain dur
Picoti picota
Lèv'sa queue et puis s'en va.

C'est un rythme machinal qui a appelé les mots puérils, et pourtant la cadence est « régulière ». Voyez encore cet autre refrain, aussi connu que

le précédent des petits habitués du jardin des Tuileries, du Luxembourg et des Champs-Elysées :

Ams' tram' dramme
Pique et pique et commégramme
Bourre et bourre et ratatamme
Mis' tram' dramme.

Ou bien celui-ci, que Jules Lemaître aimait à citer (je tiens cela de M. Maurice Donnay) :

Lune, lune et coquelune,
Petit'fille de Paris,
Prête-moi tes souliers gris,
Pour aller en Paradis.

Ces trois kyrielles (j'en citerais d'autres si j'en savais) sont en vers de sept syllabes, c'est-à-dire d'une mesure régulière, la plus employée au XIIe et au XIIIe siècles. Dira-t-on que l'enfant qui les faisait obéissait consciemment à des règles ? N'obéissait-il pas plutôt au rythme naturel de la langue française, aux lois qui s'imposent à qui fait chanter notre langage ? De même, obéit-il à une prosodie arbitraire, le matelot, l'artisan qui fredonne dans une demi-conscience, suivant le mouvement de la

manœuvre ou le frappement de sa machine, et groupe en vers toujours réguliers les mots de son rêve obscur ? Ou la fileuse ancienne qui chantonne sa vague songerie d'amour et fait ainsi une « chanson de toile » ? Non certes ; et pourtant tous ces poèmes enfantins et populaires sont « réguliers », je le répète (du moins ils le sont autant que possible, et s'ils contiennent quelques rares vers irréguliers, ce ne sont là que des accidents dus à l'imperfection du génie naturel de celui qui les a créés).

Mais certains poèmes écrits, et modernes, nous font aussi, en quelque sorte, assister à la naissance de notre prosodie. Je pense à ceux de Charles Péguy. Il les écrivait sans rature, ils fleurissaient naturellement en lui. Et quand nous lisons son admirable *Pèlerinage à Notre-Dame de Chartres*, nous sentons bien que c'est vrai, ce qu'il dit, et qu'il a composé ses vers sur la cadence de son pas, et sinon sur la route, pendant qu'il cheminait, du moins selon le rythme de sa marche qui continuait de battre en lui. Or, ce sont des vers parfaitement réguliers... Non, certes, notre prosodie n'est pas artificielle et arbitraire : elle est naturelle, au

contraire ; elle est la codification d'usages qui s'imposent à qui exploite les ressources musicales du langage français.

Péguy est poète comme le premier homme qui le fut; le premier poète qui fit en français, en *roman*, ce qu'on peut appeler des vers, dut les faire comme lui, ou comme les enfants psalmodiant leurs kyrielles, ou comme l'ouvrier à son métier, ou comme la fileuse chantonnant son rêve, ou comme Marceline Desbordes-Valmore. « A vingt ans, dit-elle, des peines profondes m'obligèrent à renoncer au chant parce que ma voix me faisait pleurer ; mais la musique roulait dans ma tête malade, et une mesure toujours égale arrangeait mes idées à l'insu de ma réflexion. Je fus forcée de les écrire pour me délivrer de ce *frappement* fiévreux, et l'on me dit que c'était une élégie. » Or nous savons que c'est la stricte vérité, ce qu'elle dit là. Elle était cantatrice : ne pouvant plus chanter, elle arrangea des mots sur les mélodies qui « roulaient dans sa tête malade » ; et c'est de la sorte qu'elle fit naître ses premières romances et élégies, elle qui n'avait presque rien appris, qui connaissait alors tout juste l'orthographe. Et ne sont-elles pas nées précisément

comme les chansons de Marceline, ces chansons du XIIIe siècle dont le rythme est si fort :

Qui nonne me fist, Jesus le maudie !
Je dis trop envis vespres ne complies.
J'aimasse trop mieux mener bonne vie
Qui fust deduisanz et amerousete.
Je sens les dous mauz lez ma ceinturete :
Maloiz soit de Dieu qui me fist nonete! [1]

Quand voi l'aube dou jor venir,
Nule rien ne doi tant haïr,
Qu'ele fait de moi departir
Mon ami cui j'aim par amors !
Or ne haz rien tant com le jor,
Amis, qui me depart de vos! [2]

Il y a, certes, une technique poétique plus raffinée que celle des primitifs d'époques diverses que je viens de citer. Pour exprimer en vers des idées pures ou simplement des sentiments plus complexes

1. Qui me fit nonne, Jésus le maudisse! — Je dis trop à contre-cœur vêpres et complies. — J'aimerais tellement mieux mener bonne vie, — Qui fût plaisante et amoureuse. — Je sens les doux maux près de ma ceinturette : — Maudit soit de Dieu qui me fit nonette !

2. Quand je vois l'aube du jour venir, — Aucune chose ne dois-je tant haïr, — Puisqu'elle fait se séparer de moi — Mon ami que j'aime d'amour ! — Or je ne hais rien tant que le jour, — Ami, qui me sépare de vous.

et plus fins que les leurs, le poète a dû s'efforcer, peiner davantage à son art, en perfectionner les moyens. Mais ce qui continue d'être la condition nécessaire de la poésie (à défaut de laquelle elle déroge et devient prose), c'est qu'elle demeure musique d'abord et surtout, et que la musique y décide toujours souverainement. Pour savants et variés qu'ils soient, les moyens d'expression du vers restent musicaux. C'est pourquoi tous les effets proprement poétiques, les fantaisies mêmes des vrais poètes sont toujours des effets, des fantaisies de rythmes et de mélodie ; aussi, comme un Franc-Nohain, dont les plaisanteries sont semblables à celles qu'un violoniste tire de son instrument, me semble supérieur à un Raoul Ponchon, dont les blagues ne sont que bien rarement d'ordre musical, c'est-à-dire poétique ! Il ne s'agit pas de montrer, après tant d'autres, et notamment après M. Maurice Grammont [1], que le vers n'est pas seulement un nombre donné de syllabes, terminées par une rime, et qu'il est essentiellement une phrase musicale, qui doit avoir son rythme et son harmonie propres ; il

1. *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie.* (Champion, éd.).

y faudrait trop de place, pour intéressant que ce fût. Tenons cela, qui n'est pas douteux le moins du monde, pour donné. M. Bremond, au reste, ne nie pas que la poésie ne soit musique, encore qu'il semble faire quelques légères restrictions: il estime seulement qu'elle est aussi quelque autre chose, fort différente. Voyons ses raisons.

Tout d'abord, il constate que « la musique du langage n'est qu'une grêle musique si on la compare à la véritable : Baudelaire à Wagner ». Sans doute, car, le langage étant assujetti à la logique, il ne lui est pas permis d'être seulement musique : c'est un chant, mais enchaîné, un chant esclave. Et ces chaînes qui gênent la musique verbale, ces liens qui l'amarrent à l'intelligence, en lui laissant sans doute un peu de jeu, mais fort peu, lui confèrent ce prix singulier qu'elle a, et lui valent sa résonance profonde: les chants des captifs sont toujours émouvants. Le poète est celui de tous les écrivains qui use le plus du pouvoir qu'ont les mots d'exprimer par leur son, mais il ne saurait oublier tout à

fait leur sens, ni même violer leurs strictes lois d'assemblage (Mallarmé l'a fait et c'est son erreur) ; il n'est pas libre d'employer les mots comme si les mots n'étaient que des notes.

« Si toute poésie, continue M. l'abbé Bremond, est *musique verbale* (c'est moi qui souligne), toute musique verbale n'est pas poésie », puisqu'il y a des prosateurs qui égalent en musique verbale les poètes; et M. Bremond concède que, « par endroits, la prose d'un Bossuet, d'un Michelet, d'un Loti, d'un Barrès ne se distingue pas de la poésie », mais remarque qu'en revanche celle d'un d'Ablancourt, d'un Guez de Balzac, dont l'harmonie est exquise, n'a rien de poétique. Et il conclut enfin que la *musique verbale* ne suffit pas puisque Desportes et Bertaut n'en font pas une moins exquise que Ronsard ; puisque celle de Malherbe « est assez au-dessous » de celle de Quinault ; puisque celle de Delille est « très au-dessus » de celle de Vigny ; et qu'enfin « nous savons tous des vers immortels qui n'ont de musique que ce qu'en exigent les règles de prosodie ». Ne nous attardons pas à discuter ici si la coulante et vulgaire mélodie de Quinault, la correcte mais facile harmonie de Delille valent les

accords royaux du vieux Malherbe ou les accents musicaux, parfois sublimes, de l'inégal et génial Vigny ; ni même si la musique verbale d'un Desportes, voire d'un Bertaut, égalent celle d'un Ronsard. Car il est évident que, si la poésie est la première qualité d'un poème, elle n'en est pas la seule; qu'un poème peut avoir des beautés qui sont communes à tous les ouvrages littéraires, telles que la splendeur des images, la beauté grammaticale, c'est-à-dire celle du langage, la valeur du sujet, la profondeur du sens, ou même l'attrait du récit dans les poèmes épiques comme la *Légende des siècles*, et que sais-je ? Et par ces qualités-là, qui ajoutent à la beauté totale d'un poème, Malherbe, Vigny et Ronsard dépassent infiniment Quinault, Delille, Desportes et Bertaut ; même à musique égale, ils sont, par leur seul style (à prendre le mot dans son sens le plus large), infiniment supérieurs. Et quant à ces vers immortels auxquels pense M. Bremond, qui n'ont d'autre musique que celle qu'impose la prosodie, leur beauté, assurément, peut être admirable, mais elle n'est jamais d'ordre essentiellement poétique : ils sont de belles phrases plus encore que de beaux vers («Cent fois sur le métier remet-

tez votre ouvrage », ou même « Sous l'obscure clarté qui tombe des étoiles »).

D'autre part, il est assez certain que la poésie ne commence pas, ou plutôt qu'elle *ne commence plus, de nos jours,* où commence le vers. Jadis, en effet, il n'en allait pas de la sorte. Quand les classiques parlaient d'une prose harmonieuse, ils pensaient à une prose qui, d'une part, évitât les rencontres de voyelles ou de consonnes fâcheuses à l'oreille, les « cacophonies » ; et, d'autre part, qui fût balancée selon les préceptes de la rhétorique, cadencée, nombreuse, etc.. Mais ils n'imaginaient pas qu'un prosateur pût avoir les mêmes desseins qu'un poète, qu'il pût tenter de faire avec son instrument une musique aussi *expressive,* aussi subtile et de même nature que celle de la poésie. Bien entendu, je ne prétends pas le moins du monde que les incomparables prosateurs classiques soient inférieurs aux nôtres ! J'accorde même qu'ils ont fait entendre les plus belles musiques et, à l'occasion, jusqu'aux plus modernes. Mais je dis que c'est à leur insu ; qu'à leur époque la prose s'efforçait d'exprimer les choses intellectuellement, dans les termes les plus propres et avec les tours les plus

choisis, puis à se parer d'une harmonie décorative; que, si elle faisait plus, c'était l'effet (fréquent, mais inconscient) du génie. Tandis que, depuis Bernardin de Saint-Pierre, depuis Rousseau, depuis Chateaubriand, souvent le prosateur s'est consciemment efforcé de s'exprimer directement par des rythmes, par de la musique, comme le poète. Bref, la prose poétique est née. Il n'y a plus de fossé entre la prose et la poésie : on passe de l'une à l'autre par une série de nuances presque insensibles ; il y a entre elles un *no man's land.* Autrefois, la prose ne s'efforçait pas de rivaliser avec le vers ; la poésie n'était presque jamais qu'en vers : elle peut être en prose aujourd'hui.

Ainsi, il n'y a aucune différence essentielle entre une strophe, d'une part, et, de l'autre, d'une phrase poétique de Bossuet, du prodigieux Rabelais, voire du Père Lemoine, de Michelet, de Barrès, de Loti ou de Chateaubriand, ou de Quinet, ou de Renan, ou d'Anatole France, ou de Jules Tellier, etc. Mais il y a une grande différence entre la prose harmonieuse de Perrot d'Ablancourt (je suppose), en tout cas de Guez de Balzac, et la poésie. C'est que ces auteurs expriment un état d'âme

qui n'est pas lyrique : c'est pourquoi ils ne sont pas plus poètes que Boileau, qui, bien qu'écrivant en vers, n'est pas ordinairement plus enthousiaste qu'eux.

Mais, si les exemples cités par M. Bremond sont contestables (et, en pareil cas, des exemples le sont toujours), sa thèse ne l'est pas. Non, « toute musique verbale n'est pas poésie ». Il y a longtemps que j'en suis persuadé. Et pour le prouver je n'ai qu'à reprendre ce que j'écrivais déjà en 1921 : « La poésie n'est pas toute dans l'expression, elle est aussi dans l'invention » ; « il ne suffit pas qu'un morceau de prose soit rythmé avec art pour être un poème en prose » ; « la poésie, qu'elle soit en vers ou bien en vers libres ou prose, suppose un état musical de l'âme auquel l'écrivain s'abandonne: elle n'est pas seulement une musique de mots, mais, pour ainsi dire, une musique d'idées » (ou de sentiments). Et ici je reviens à M. Bremond pour remarquer qu'il conclut contre l'assimilation de la poésie pure à la musique *pure*, alors que toutes ses objections portent contre l'assimilation de la poésie pure à la musique *verbale*. Peut-être, la poésie, ce n'est pas seulement « quelques vibrations d'air

sonore, un peu d'air battu », mais, en ce cas, la musique non plus.

Et dirons-nous que la peinture pure, c'est le sujet, l'argument d'un tableau; que c'en est l'utilité didactique, le sens intellectuel, le pathétique moral; que c'en est ce que l'analyse du critique pourrait en dégager, ce que le peintre y a voulu exprimer, ce qu'il y a exprimé en effet ? Est-ce la composition, la « construction » d'un tableau, que sais-je ? Non. enseigner, représenter la nature, donner le frisson ou tirer les larmes, ce n'est pas essentiellement la peinture, pas plus que ce n'est essentiellement la poésie. La peinture pure, c'est ce qu'il y a d'ineffable dans un certain gris rapproché d'un certain rose, dans la tache rouge que fait la cire de la bouteille dans la *Pourvoyeuse* de Chardin, par exemple ; et encore dans l'intensité relative des valeurs ; ou, si l'on veut élargir la notion jusqu'à comprendre le dessin, dans les rapports des lignes, dans la pureté d'une courbe, etc... Je crois qu'il y a des peintres, estimables pourtant, qui sont incapables de saisir toutes ces délices intimes de la couleur (Sargent, par exemple, et ses toiles viennent pourtant de faire de tels prix en Angleterre!), ce qui

n'empêche pas que leurs tableaux ne soient beaux par d'autres qualités, comme il est de grands vers qui manquent de musique, donc de poésie, qui sont beaux, néanmoins, d'une beauté de prose. Et, certes, parmi la foule qui visite les Musées et les Salons, il doit y avoir fort peu de gens capables de sentir jusqu'à la peinture pure. Néanmoins, ceux-ci sont encore beaucoup plus nombreux, ce me semble, que les gens sensibles à la poésie pure.

En revanche, ceux qui peuvent sentir la musique pure sont légion. Pourquoi ? Parce que la musique pure est beaucoup plus facile à isoler que la peinture pure (laquelle l'est plus que la sculpture pure, laquelle l'est plus que la poésie pure), la musique étant par nature presque entièrement dégagée de tout élément intellectuel.

« La musique pure, dit M. l'abbé Bremond, ne me paraissant pas moins mystérieuse que la poésie, je me demande si (dire que poésie et musique sont même chose) ce n'est pas là définir le connu par l'inconnu. » La musique, c'est donc ici l'inconnu et la poésie pure le connu ? Non. La musique pure, la poésie pure, comme la peinture pure, c'est la même chose. Ce n'est peut-être rien. C'est l'ineffable,

l'indéfinissable. Ne nous essayons donc pas à le délimiter.

M. Bremond, au reste, ne s'y efforce pas trop et il a raison; il veut tenter seulement de l'approcher, de le faire sentir. A la fin (qui est très belle) de son étude, il nous décrit ce « fluide mystérieux », transmis par la musique des mots, qui agissent à la façon d'une incantation magnifique par laquelle « nous revêtons, non pas d'abord les idées ou les sentiments du poète, mais l'état d'âme qui l'a fait poète », son mysticisme... Moi, je dirais plutôt son enthousiasme. L'essence de la poésie, comme de tout art, le don premier de l'artiste, n'est-ce pas le *lyrisme ?* C'est beaucoup que de nommer : croyons aux mots ; les Grecs avaient une confiance presque absolue dans le langage ; « Saint Langage », dit à son tour Paul Valery dans un de ses poèmes... L'étymologie et Walter Pater prouvent que tous les arts se joignent dans la musique. Leur chant uni s'élève...

A chacun de sentir ou juger si c'est, comme le pense M. l'abbé Bremond, à la façon d'une prière.

LES ROIS DE FRANCE ÉCRIVAINS

31 juillet 1920.

Si fort peu de nos rois nous ont laissé des témoignages directs de leur pensée et de leur talent ; si, par conséquent, il est assez malaisé de se faire une idée de la personne morale de la plupart d'entre eux sans recourir aux témoignages de leurs contemporains, il faut avouer que ceux dont nous avons quelques écrits ne peuvent que gagner à être connus par là. [1]

Il y a une grâce délicieuse dans les *Enseignements* que Louis IX, saint charmant, dicta dans les dernières années de sa vie pour son fils Philippe et sa fille Isabelle. — On sait que Louis XI passait sa

1. Cf. *Pensées choisies des rois de France*, par Gabriel Boissy. (Bernard Grasset, éd.).

vie à donner des ordres et à dicter des lettres; celles-ci étaient souvent mises dans les formes régulières par les scribes, mais quelques morceaux pleins de verdeur en confirment à merveille l'idée que l'on se fait habituellement d'un Louis XI fébrile, bavard, bourgeois, plein de ressources et d'action. — Si François Ier ne fut rien moins que le type du « roi-gentilhomme », puisque son premier soin, en rentrant en France, fut de manquer à sa parole (qu'il en soit à jamais loué par les Français !), il fut du moins le type de l'homme du monde de son temps, du *cortegiano*, comme disait Baldesare Castiglione. Ce n'est pas sans ennui qu'on restitue à son véritable auteur, Clément Marot, *l'Eglogue du pasteur Admetus*, que la tradition attribuait au roi François, et où se trouvent ces deux admirables vers :

Car le soir va déjà semant le ciel d'étoiles,
Et la vapeur nocturne offense les troupeaux.

Du moins, les poèmes qui demeurent au royal poète (si toutefois ils ne sont pas de Saint-Gelays, comme je le crains pour beaucoup) montrent qu'il

avait plus de talent que les trois quarts des rimeurs professionnels de son temps.

A en juger par ses lettres à Richelieu qui ont apparemment été dictées par lui (et non par ces *lettres de la main* que M. Boissy soupçonne, avec raison, d'être l'œuvre des secrétaires et dont il reproduit néanmoins quelques fragments, d'ailleurs intéressants), Louis XIII use de la langue courante en son temps, avec quelques archaïsmes, comme un honnête homme qui se soucie peu des nouvelles modes. Depuis que M. Batiffol a fait justice de la légende qui le représentait comme un être débile, sans volonté, obéissant humblement au cardinal, on a peut-être trop poussé dans le sens contraire. Au juste, Louis XIII était travailleur, énergique, décidé, de corps vigoureux et actif, d'âme autoritaire. Certes, ce n'était pas un grand esprit, moins encore un intellectuel. Mais il n'y a peut-être point, dans toute notre histoire, une plus honnête nature et plus vertueusement, saintement appliquée à son métier de roi. Violent, il savait être discret comme un grand monarque, se contenir, se contraindre à une douceur surprenante ; ceux qui supposeraient que la royauté française a jamais ressemblé à la

tyrannie, et qui imagineraient mal la familiarité qui régnait à la cour de France avant Louis XIV, je leur recommande les deux historiettes qu'ils trouveront aux pages 139-141 du livre de M. Boissy. Louis XIII fut une âme pure et probe à miracle. S'il se laissa diriger par son grand ministre, ce ne fut point par paresse ni par faiblesse, mais parce qu'il avait reconnu l'immense mérite de Richelieu. Il porte encore dans l'histoire la peine de son honnêteté — et celle d'avoir manqué de charme, mais ce n'est pas sa faute.

A lire, après le grand style de Louis XIV, ces lettres à Noailles dictées ou écrites par Louis XV, on sent toute l'opposition de l'esprit du XVIIIe siècle à celui du XVIIe. L'ami de Mme de Pompadour emploie fort couramment des dictons populaires ; il dit : « Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée » ; ou : « Ce n'est pas la mer à boire » ; ou qu'il va « le frotter d'importance », ou « lui laver la tête », ou « pardon de ma mauvaise tournure de lettre ». Comme un tel langage eût scandalisé le grand roi !

Louis XVI apparaît comme un assez brave cœur, tourné de son mieux vers le bien, qui écrit : « Tous

les beaux talents réunis ne valent pas une vertu » (son propre exemple devait malheureusement prouver le contraire), et surtout ceci qui montre, en même temps que son honnêteté, combien tous ces Bourbons, jusqu'au plus niais, connaissaient de naissance leur métier de monarque : « La *dissimulation* d'un roi ne doit aller que jusqu'au silence. » Ses *Réflexions* le montrent probe et appliqué, mais quelle banalité dans tout cela ! On dirait des discours de nos officiels aux inaugurations de statues, si seulement c'était moins bien écrit. Comme tous ses prédécesseurs, il sent la grandeur de son devoir : on n'imagine pas l'un de ces anciens Bourbon renonçant bassement et romantiquement à son rôle dans l'État sous prétexte d'aimer quelque femme, comme un Hohenzollern ou un archiduc d'aujourd'hui. De même que ses aïeux enfin, Louis XVI est éperdument épris de la France. Il a ce beau cri dans une lettre privée, adressée à Marie-Antoinette, en 1785 :

> L'amour de mon peuple a retenti jusqu'au fond de mon cœur. Ah ! l'on peut commander ailleurs, mais c'est en France qu'on règne !

Louis XVIII, je dois avouer que je n'aime guère

son style soigné et froid, son style de professeur ; et Louis-Philippe ne me semble en rien intéressant au point de vue littéraire : ses pensées ne sont que de l'action, en quelque sorte. Mais Henri IV, en revanche !

On est un peu embarrassé de parler de lui parce que ses *Lettres missives*, dans l'édition Berger de de Xivrey, comportent un bon nombre d'apocryphes [1]. Quoi qu'il en soit, pour bien sentir la valeur de cette prose sûre, nerveuse, spontanée, pleine de formules heureuses et de jeunesse, il faut songer que le royal écrivain qui l'employait était contemporain des *Essais* de Montaigne (1580-1588) et de la *Satire Ménippée* (1594), pour ne citer que les plus beaux ouvrages. Et n'est-ce pas se trouver en avance d'un siècle que d'écrire dès 1586 des billets de ce style (à M. de Batz) :

> Mon faucheur, mets des ailes à ta meilleure bête ; j'ai dit à Montespan de crever la sienne. Pourquoi ? Tu le sauras de moi à Nérac. Hâte, cours, viens, vole, c'est l'ordre de ton maître et la prière de ton ami.

Et sans parler de la vivacité des plus célèbres missives de Henri IV à ses compagnons et à ses

1. Voir la *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1896.

bonnes amies, que dire du goût et de la noblesse d'un billet comme celui-ci :

> Monsieur de la Noue, Dieu nous a bénis. Ce jourd'hui, quatorzième de ce présent mois, la bataille s'est donnée. Il a été bien combattu. Dieu a montré qu'il aimait mieux le droit que la force.

Certes, il est scandaleux que l'auteur de cette charmante correspondance ne soit qu'à peine cité dans les histoires de nos littératures, mais il l'est davantage encore que Louis XIV n'y soit pas même mentionné. « C'est un prince qui ne parle jamais sans avoir pensé, disait Boileau ; il construit admirablement tout ce qu'il dit. » Ses mémoires sont des modèles de goût, de fermeté, de clarté, de langue droite et nette ; s'il fut jamais auteur classique, c'est bien lui. La beauté de ses écrits n'est pas le résultat du travail et de l'art, mais le produit spontané d'un esprit noble et mesuré, qui dit ce qu'il veut dire le plus naturellement du monde. Sans doute Périgny, puis Pellisson mirent en beau français ce qu'il leur communiqua ; mais jamais le second n'écrivit rien, tout seul, de comparable à ces *Mémoires* de Louis XIV *pour l'Instruction du Dauphin*, et cela

mesure assez ce qu'il dut à son maître. Quelle grandeur dans des pensées comme celles-ci :

Je n'ai jamais pensé que l'on doit tenir pour une bonne maxime celle qui met le principal art de régner à jeter la division et le désordre partout.

Louis XIV n'a rien d'un Machiavel ; c'est un roi de France. Admirez cette sagesse :

Les projets qui se concertent de longue main sont maniés si doucement et colorés de tant de prétextes que, malgré tous les avis que l'on en reçoit et tous les soupçons que l'on en forme, l'on ne manque jamais de s'y trouver encore surpris.

Et :

Ne croyez pas qu'un homme qui a failli une fois ne puisse encore bien faire.

Voilà paroles de roi. Et voici paroles d'expérience :

Souvent notre impatience recule par trop d'ardeur les choses qu'elle veut avancer.

Quand on peut tout ce que l'on veut, il n'est pas aisé de ne vouloir que ce que l'on doit.

Jamais un Louis XIV n'a perdu de vue le juge-

ment de la postérité ; il a toujours songé à sa « gloire », comme un Ronsard, comme tous les artistes et les politiques dignes de ce nom que la France a connus. Il a trouvé pour en parler des termes passionnés comme le prince de Ligne sut parfois en retrouver plus tard pour vanter le métier des armes :

> J'éprouvai que l'amour de la gloire a les mêmes délicatesses et, si j'ose dire, les mêmes timidités que les plus tendres passions.

Et ailleurs :

> C'est de cette façon, mon fils, que la gloire veut être aimée. La chaleur que l'on a pour elle n'est point une de ces faibles passions qui se ralentissent par la possession. Ses faveurs, qui ne s'obtiennent jamais qu'avec effort, ne donnent aussi jamais de dégoût, et quiconque se peut passer d'en souhaiter de nouvelles est indigne de toutes celles qu'il a reçues.

La langue était alors si belle qu'il ne faut point s'étonner si toute noble pensée prenait ainsi sans peine une forme dont l'harmonie la rehaussât encore. Mais voici où le talent à proprement parler se manifeste le mieux : c'est en des formules comme

celle-ci, dont presque tout le mérite tient en une incidente, sinon dans un adjectif (*délicat*) :

> Quand un roi se contente de s'entendre continuellement louer, et qu'il n'a pas le cœur plus délicat que les oreilles, il est souvent tout seul satisfait de lui-même.

La Bruyère n'a jamais fait mieux. Et ceci :

> Il est d'un petit esprit, et qui se trompe ordinairement, de vouloir ne s'être jamais trompé.
> Quand on s'est mépris, il faut réparer la faute et que nulle considération en empêche, pas même la bonté.

Je sens bien que ces citations sont tout à fait insuffisantes : il faudrait plus de place... Ne pressent-on pas, pourtant, la valeur de tout cela ? Eh bien, dans nos histoires de la littérature, Louis XIV n'est pas même cité ; M. Gustave Lanson l'ignore... Remercions M. Gabriel Boissy de nous avoir rappelé ce bel écrivain.

A PROPOS DU CENTENAIRE DE FLAUBERT

31 décembre 1921.

De temps en temps, quelque homme célèbre du passé redevient à la mode : c'est quand arrive son centenaire. Le prétexte est absurde, mais peu importe, car l'usage est excellent. Pour peu qu'il dure, le public s'intéressera aux grands écrivains jusqu'à plusieurs fois par siècle ; grâce à quoi ils trouveront quelques lecteurs; et ce sera merveilleux. Il y a l'anniversaire de leur naissance, celui de leur mort, ceux de leurs principaux ouvrages ; et pourquoi pas celui de leur première dent, de leur mariage ou de la naissance de leurs enfants? On n'y voit aucun inconvénient ; au contraire. Parce que Flaubert est né le 12 décembre 1821, la plupart des revues ont publié des articles sur Flaubert. C'est

au mieux. Voilà une bonne occasion de tâter le pouls à notre admiration. L'an dernier, il n'a pas semblé que le cœur de la critique battît bien fort pour Lamartine ou pour Fromentin. Mais Flaubert a eu presque aussi bonne presse que Baudelaire ; et vous savez, aujourd'hui, Baudelaire !... Je voudrais rendre compte ici des réflexions les plus intéressantes (à ma connaissance) qui aient paru à cette occasion.

Il y a un « cas Flaubert ».

Jusqu'à ces dernières années, on ne connaissait de Flaubert, comme nous le rappelle M. Firmin Roz [1], que les cinq romans qu'il a publiés de son vivant : *Madame Bovary* (1857), *Salammbô* (1862), l'*Education sentimentale* (1869), la *Tentation de saint Antoine* (1874) et *Trois contes* (1877), puis sa comédie du *Candidat* (1874), son roman posthume et inachevé de *Bouvard et Pécuchet* (1881), enfin sa *Correspondance* (1884-1887-1893) [2]. Il apparaissait

1. *Le centenaire de Gustave Flaubert*, dans la *Revue Universelle*, 15 septembre 1921.

2. *Essai de bibliographie de Gustave Flaubert*, par Georges Girard, dans le *Bulletin de la Maison du Livre français*, septembre 1921.

comme un écrivain torturé par le plus pathétique amour de la perfection. Mais enfin, dit Jules Lemaître[1], « dans sa *Correspondance*, il raconte communément qu'il vient d'écrire en huit jours deux pages de roman, et cela en passant les nuits, et avec des efforts de damné, suant, geignant et parfois « tombant de fatigue sur son divan, y restant hébété dans un marais intérieur d'ennui ». Cette façon de travailler est bien étrange. J'ai beaucoup de peine à comprendre qu'on puisse réellement mettre huit jours et huit nuits à écrire cinquante ou soixante lignes. Ce degré de difficulté dans le travail me paraît surnaturel. Et il le paraît encore plus si l'on songe à la *Correspondance* : car, dans ces mêmes lettres où Flaubert conte la peine qu'il se donnait pour ses romans, il fait paraître une aisance, une abondance, une richesse verbales remarquables, et l'on y voit qu'il « écrivait à ses amis, en une matinée, des lettres de vingt pages, qui sont déjà vraiment d'un style assez poussé ». Voilà le « cas Flaubert ». Il nous semble encore plus surprenant depuis qu'ont paru les œuvres de jeunesse qui contiennent des œuvres d'art délicieuses (comme

1. *Contemporains*, 8e série, p. 7-8.

cette première *Education sentimentale* qu'on n'apprécie pas assez, à mon avis) et qui, toutes, depuis *Novembre* jusqu'aux deux premières *Tentations*, révèlent un Flaubert lyrique (« Je suis un lyrique », dit-il, et c'est vrai), mais surtout oratoire, aisé, verbeux, doué d'une précocité et d'une facilité d'expression qui sont surprenantes. Comment les deux Flaubert, celui des œuvres de jeunesse et de la correspondance, et celui des grands romans, coexistent-ils ? Comment le second, celui qui souffre si fort pour s'arracher ses livres, si différent du premier qui écrit très facilement, comment est-il possible ? Voilà le « cas Flaubert ».

Jules Lemaître avait une explication bien simple :

> En réalité, dit-il, il était très flâneur, peut-être très paresseux, quoi qu'il dise. Bouquiner au hasard, à travers sa vaste bibliothèque, s'étendre sur son divan, y fumer d'innombrables petites pipes de terre en songeant vaguement à la page commencée et en ruminant des épithètes, c'était là, probablement, ce qu'il appelait « travailler comme un nègre ».

Et sans doute il y a là un peu de vrai... Néanmoins l'explication ne suffit pas. Alors, comme on fait toujours en pareil cas, on a dit : « C'était un

malade »; la maladie a bon dos. Celle de Flaubert « a incliné le développement de son génie vers quelque chose de sombre, de contraint, de statique et, à vrai dire, d'un peu infirme. Ses surexcitations suivies de terribles dépressions nerveuses ont donné à l'auteur de *Bouvard et Pécuchet* une vision chagrine des choses. Dans l'homme il n'a guère vu que la sottise et l'imbécillité; (...) et surtout, dans la vie, le ridicule et la laideur »[1]. Mais cette explication a le défaut de toutes les explications pour ainsi dire matérialistes; c'est qu'elle ne rend compte de rien. Si l'on veut, toute anomalie est une maladie. Et puis la maladie nerveuse de Flaubert, que Maxime Du Camp nous a révélée, on n'est pas même d'accord sur sa nature : les uns la nomment épilepsie, les autres d'un autre nom[2] ; aussi est-il d'autant plus malaisé d'en mesurer l'influence psychologique. Il est certain qu'elle eut cet effet indirect de lui faire abandonner ses études de droit, qui l'assommaient, et de l'obliger à vivre loin de Paris, effet excellent puisque cela lui

1. André Delacour : *Gustave Flaubert*, dans *Belles-Lettres*, décembre 1921.

2. Philibert de Lastic : *La pathologie mentale dans les œuvres de Gustave Flaubert* (thèse). — Dr Ch. Binet-Sanglé : *L'épilepsie chez Gustave Flaubert* (1900). Etc...

assura la parfaite tranquillité ; mais cela ne nous enseigne rien sur le « cas Flaubert ». D'autant que ce n'est qu'en 1843, paraît-il, qu'il éprouva la première atteinte de sa maladie, qu'il a toujours eu sa vision noire du monde, et qu'il a toujours été hanté, obsédé par la bêtise humaine. M. Albert Thibaudet[1] a noté que la première lettre de lui qui nous ait été conservée, et qu'il a écrite à neuf ans, débute ainsi : « Cher ami, tu as raison de dire que le jour de l'an est bête. » Pour un peu il ajouterait que le jour de l'an est bourgeois. Et l'invention du « Garçon », personnage ésotérique qui fut un peu pour lui et les adolescents qui l'entouraient ce que fut Ubu pour Alfred Jarry et ses condisciples du lycée, témoigne assez que Flaubert fut toujours fasciné par la bêtise des Homais, des Bournisien, des *Charbovary* et des *catoblépas*. De sorte que, si c'est parce qu'il était malade qu'il avait l'esprit fait ainsi, il a toujours été malade ; et cela paraît bien probable ; mais, encore une fois, dire que Flaubert était malade, cela n'éclaircit la question que peu.

M. Charles du Bos, dans une des études les plus

1. *La jeunesse de Flaubert*, dans la *Revue Hebdomadaire*, 17 et 24 décembre 1921.

suggestives qui aient été publiées à l'occasion du centenaire [1], nous rend compte du « cas Flaubert » psychologiquement et avec plus d'ingéniosité. Il tâche d'imaginer ce que, selon l'expression de Claude Bernard, il appelle le « milieu intérieur » de Flaubert.

Au fond, dit l'auteur de la *Tentation* en 1852, je suis l'homme des brouillards, et c'est à force de patience et d'étude que je me suis détaché de la graisse blanchâtre qui noyait mes muscles.

« On ne saurait mieux décrire, ajoute M. Du Bos, le *milieu intérieur* qui dans le cas de Flaubert est donné : une masse imposante par son seul volume, mais indifférenciée et comme engourdie, qui laisse voir à l'examen des milliers de mouvements infinitésimaux dont chacun intéresse l'ensemble de la masse elle-même » : un océan de rêverie, une prédominance des états négatifs, « une matière première substantielle, épaisse, susceptible, semble-t-il, d'un rendement presque indéfini, mais où on s'enlise dès qu'on veut la manier », voilà d'où la

1. Dans le numéro spécial de la *Revue de la Semaine* du 9 décembre 1921, où l'on trouvera une petite iconographie de Flaubert.

personnalité de Flaubert devra émerger, et elle n'y réussira qu'assez tard et au prix d'un effort émouvant. On pourrait employer d'autres termes et d'autres images et parler de ces nuages romantiques dont il était envahi, et d'où sa critique tirera à grand'peine *Madame Bovary* (et « Madame Bovary, c'est moi ! ») ; mais rien de plus juste que cette conception du premier Flaubert intérieur, indéterminé.

Son pouvoir de se confondre à la matière, de la sentir, de s'y mêler est merveilleux, note M. Du Bos, et c'est ce pouvoir même qui l'empêche si longtemps de se saisir : « bien loin qu'il puisse l'utiliser, il n'en est d'abord que la proie » ; il « se fond » toujours, et en tout, comme il dit lui-même. Parallèlement, M. Thibaudet observe qu'il est fils de médecin, qu'il a été nourri à l'Hôtel-Dieu de Rouen : de là sa première littérature de cadavres, de vers et de mouches bleues, son goût rabelaisien de la scatologie qu'il manifeste à dix ans par une fantaisie ordurière qu'un ami de sa famille, ravi, fait autographier, cette hantise de la bêtise, du Garçon à Bouvard et Pécuchet, cette atmosphère un peu triviale et vulgaire de matérialité où il baigne et pour

laquelle un Mérimée ne le pouvait souffrir. « Mais il y a deux parties dans un hôpital : l'hôpital lui-même et les *fenêtres* qu'a chantées Mallarmé. Flaubert les connut l'une et l'autre dès l'enfance, entre le réalisme nu d'une dalle d'amphithéâtre et l'évasion passionnée de l'âme que le triste hôpital et l'encens fétide projettent vers du lointain, du bleu, des soleils couchants. » Et voilà son inspiration divisée et opposée à elle-même ; voilà les « deux bonshommes » qu'il trouvait en lui.

> Il y a en moi, littérairement parlant, deux bonshommes distincts, un qui est épris de gueulades, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée; un autre qui creuse et qui fouille le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire sentir presque matériellement les choses qu'il reproduit.

Comment se forme sa structure intérieure, son « massif central », pour reprendre la terminologie de M. Du Bos ? Par son culte de l'art. Il s'est *voué*. Et, si parfois il craint que, sinon sa foi, sa volonté, sa patience ne faiblissent, c'est qu'« il y a des jours où je suis d'une mollesse qui me fait peur », des

jours où il se sent tout prêt à se fondre dans la rêverie, dans la matière, dans la sensation, la torpeur, qui forment son *milieu intérieur* et d'où il s'érige à grand'peine grâce à sa religion, ou (car ce n'est pas assez dire) son mysticisme de l'art. « Je me souviens, dit-il, d'avoir eu des battements de cœur, d'avoir ressenti un plaisir violent en contemplant un mur de l'Acropole, un mur tout nu (celui qui est à gauche quand on monte aux Propylées). Eh bien, je me demande si un livre, indépendamment de ce qu'il dit, ne peut pas produire le même effet. Dans la précision des assemblages, la rareté des éléments, le poli de la surface, l'harmonie de l'ensemble, n'y a-t-il pas une vertu intrinsèque, une espèce de force divine, quelque chose d'éternel comme un principe ? (Je parle en platonicien) ». Voilà « son état de grâce devant l'œuvre d'art, analogue à celui des mystiques », dont parle aussi M. Thibaudet. Il s'agit de réaliser le Livre, vivant par lui-même et œuvre d'art parfaite, le roman en soi. C'est en se donnant un idéal aussi inaccessible, et en s'efforçant avec une peine inouïe de le réaliser, qu'il se trouve.

Pour cela, déclare-t-il, « il faut faire, à travers

le beau, vivant et vrai quand même », c'est-à-dire qu'il faut établir ce compromis entre l'art et la science qui, pour M. Paul Bourget, est la formule même du roman. M. Bourget souligne, lui aussi, les « deux bonshommes » qui sont en Flaubert : le rêveur lyrique ou oratoire et l'autre, celui qui avait « hérité de son père, le célèbre chirurgien de Rouen, une intelligence de type scientifique.[1] »

Il n'y a pas de physiologie dans *Madame Bovary*, mais il y a, d'un bout à l'autre, l'application de la méthode avec laquelle on fait de la bonne physiologie : l'observation attentive, le constat scrupuleux du phénomène, la minutie de la notation précise, l'effort pour se maintenir dans l'attitude du savant dont la personnalité s'efface, qui se soumet à l'objet, humblement, absolument.

Ainsi Flaubert voulait atteindre la vérité ou « la vie », comme nous disons; mais il voulait aussi atteindre la beauté, car il savait que ce n'est pas la même chose, contrairement à ce que nous croyons communément aujourd'hui, où nous confondons à ce point « la vie » et la beauté que, lorsque nous avons dit d'une pièce ou d'un roman que « c'est de

1. *Discours prononcé à l'inauguration du monument de Flaubert*, dans la *Revue Hebdomadaire*, 24 décembre 1921.

la vie », nous croyons n'avoir plus rien à ajouter. « D'ordinaire, fait justement observer M. Du Bos, le romancier est orienté vers l'un ou l'autre de ces trois problèmes [ou deux, car vérité et « vie » (au sens moderne), c'est ici la même chose] auquel l'incline un don spécial », et il est exact que, s'il résout parfaitement l'un d'eux, il résout en partie l'autre. Mais Flaubert voulait réaliser ce compromis qu'est un roman, entre la vie (ou vérité) et la beauté sans en sacrifier nullement aucun des termes; il visait également le double but et il est arrivé à l'atteindre simultanément, au prix d'un travail surhumain, par son roman objectif : c'est pourquoi *Madame Bovary* est « peut-être le seul roman qui soit en même temps une œuvre d'art au sens strict, serré, étroit, si l'on veut, du terme ».

Et, par ailleurs, si la langue de Flaubert n'est pas très belle, cela n'empêche pas son style d'être incomparable. Ici, M. Bourget se contredit un peu. Il prétend que « cette langue est d'une qualité pareille à celle de la meilleure époque de notre XVIIe siècle »; mais d'autre part il confesse que la prose de Flaubert a « des impropretés et des incorrections » qu'il blâme. C'est qu'il emploie *langue*

pour *style*, prenant la partie pour le tout. Dans ce cas particulier, ce n'est pas très heureux. Il faut distinguer dans le style des éléments divers. La langue en est, pour ainsi dire, la matière première. Je l'ai dit ailleurs[1] et je le maintiens: dans Flaubert, cette matière première est très médiocre ; cela n'empêche pas son style d'être magnifique; les plus belles statues ne sont pas nécessairement faites de Paros. Et le style de Flaubert brille surtout par ses qualités plasticiennes. M. Max Hermant[2] dit que l'auteur de *Salammbô* est le « créateur de la musique moderne ». Pas du tout ! C'est un admirable musicien, mais à la manière ancienne, au contraire ; rien de moins impressionniste que ce grand rythme, puissant et monotone, extérieur au sens, pour ainsi dire, qu'il accompagne comme le battement des vagues accompagnerait un beau discours qu'on réciterait dans une maison au bord de la mer.

« Il est de mode », dit encore M. Paul Bourget, de nier que la langue de Flaubert soit bonne. Il est bien plutôt de mode de juger qu'elle l'est; tous les

1. *...Mais l'art est difficile!* 2e série : *Flaubert et le style.*
2. *Gustave Flaubert*, dans le *Correspondant*, 10 décembre 1921.

articles que j'ai lus, presque sans exception, en font foi. Et c'est Flaubert tout entier qui est révéré comme un saint : ce n'est que justice, et M. Paul Souday montre fort bien [1] que « nous vénérons Flaubert parce qu'il a été le type et le modèle du véritable homme de lettres, uniquement voué à son art, dédaigneux de toute intrigue et de toute concession, incapable non seulement d'une bassesse, mais d'une habileté intéressée, un bénédictin laïque cloîtré dans un labeur incessant, un bourreau de lecture, d'une érudition énorme et d'une curiosité insatiable, un écrivain d'une conscience poussée jusqu'au scrupule, torturé d'un infini désir de perfection, crucifié par les « affres du style », bref une sorte de saint de la littérature ». Heureusement, nous ne sommes plus au temps où Tony Révillon prenait Flaubert pour un « viveur de province, comme dit encore M. Souday, amateur de littérature par désœuvrement », et s'écriait : « Pauvre, il eût travaillé ! » — ni à celui où la Justice poursuivait l'auteur de *Madame Bovary* pour quelques phrases

1. *Le centenaire de Gustave Flaubert*, dans la *Revue de Paris* du 1er décembre 1921. Cf. le *Temps* des 12, 15 et 19 décembre : l'auteur y proteste fort justement que Flaubert est bien autre chose qu'un romancier des mœurs.

isolées de leur contexte et qui lui semblaient d'une immoralité révoltante. (Je viens de corriger une coquille si spirituelle qu'il faut en garder trace dans ce livre : au lieu d'*immoralité*, on avait composé *immortalité*.)

Le substitut Pinard ne s'est jamais repenti d'avoir requis contre Flaubert; c'est ce que nous apprend M. Georges Montorgueil[1] en nous signalant un livre publié par M. Pinard lui-même en 1892, *Mon Journal*, qui est resté sauf erreur tout à fait inconnu des curieux. Les poursuites contre *Madame Bovary* étaient la conséquence nécessaire des poursuites contre les *Fleurs du mal*, assure M. Pinard. A quoi M. Montorgueil objecte que le procès de Flaubert eut lieu en janvier et février 1857, tandis que celui de Baudelaire ne vint que plus de six mois après. M. Pinard, plus tard ministre, fut déterminé par d'autres considérations.

Le centenaire de Flaubert a fait sortir bien d'autres travaux. M. Louis Bertrand a pris prétexte de *Salammbô* pour adresser un *Discours à la nation africaine*[2]. Il y expose une vérité qu'on n'a pas

1. Dans le *Temps*, 21 décembre 1921.
2. *Revue des Deux Mondes*, 1er décembre 1921.

encore acceptée aussi généralement qu'il faudrait : c'est que le prétendu exotisme ou orientalisme des mœurs de notre Afrique du Nord n'est guère que la survivance de la tradition romaine. Et puis il a publié un volume : *Flaubert à Paris*[1], où il imagine que l'auteur de *Madame Bovary* visite notre société d'aujourd'hui et n'y trouve pas tout à son goût, qui est assez celui de M. Louis Bertrand.

La place me manque pour signaler divers travaux de détail. Il faut toutefois rappeler à nos lecteurs que M. Paul-Louis Robert[2] a cru retrouver dans *Passion et vertu*, conte philosophique écrit en 1837, le thème de la séduction de *Madame Bovary*; Mazza et Ernest, les deux amants de ce récit, ressemblent déjà à Emma et à Rodolphe. M. Henri Mazel a bien étudié et comparé les *Trois tentations de saint Antoine*[3]. M. René Descharmes a apporté d'assez importants renseignements inédits sur Louis Bouilhet, Eugène Delattre et quelques amis de Flaubert[4]. Enfin le comte Primoli a communiqué un

1. Dans la *Revue Hebdomadaire*, 10 décembre 1921.
2. Dans l'*Opinion* du 10 décembre.
3. Dans le *Mercure de France* du 15 décembre.
4. Dans le numéro spécial de la *Revue de la Semaine* déjà signalé.

fragment de ses propres mémoires à la *Revue de Paris*. On y voit Flaubert chez la princesse Mathilde — et cela donne envie de connaître le reste des souvenirs de M. Primoli. Ils doivent être fort amusants.

PLAGIATS

12 janvier 1923.

M. Georges Maurevert vient de publier sur le plagiat un livre très amusant.[1] Non pas qu'il s'efforce de définir le plagiat, de nous dire où il commence et où il se termine; mais c'est une bonne idée qu'a eue M. Maurevert de réunir en un seul volume un certain nombre de remarques jusque-là dispersées.

S'il est vrai que « tout est dit depuis qu'il y a des hommes et qui pensent », et si l'on peut vraiment réduire à une trentaine toutes les « situations » dramatiques, comme l'assure M. Georges Polti, le « plagiat » est nécessaire. Et vraiment, il ne semble

1. Georges Maurevert, *Le Livre des Plagiats* (Fayard). — Léon Debatty, *L'Académie des Lettres belges; enquête sur son recrutement, son activité.* (Charleroi, éd. de la *Terre Wallonne.*)

guère possible à un écrivain de s'en défendre. Gaston Paris et surtout Joseph Bédier nous ont montré comment les contes ont pour auteur Tout-le-monde. Voici, par exemple, le lai de l'*Oiselet*. On retrouve cette gentille historiette morale dans une quantité de littératures : il en existe une version byzantine, une version syriaque, plusieurs versions arabes, une version musulmane, une version juive, une version hindoustane, une version avare, une version arménienne, plusieurs versions persanes, une version sanscrite, une version en latin, plusieurs versions françaises, une version anglaise, et que sais-je ! Croyez-vous vraiment que les auteurs de toutes ces versions se sont copiés les uns les autres ? Pas moi. De même l'historiette du faquin qui assaisonnait son pain sec à la fumée du rôti, contée par Rabelais : comme le rôtisseur réclamait au pauvre homme le prix de son fumet, l'arbitre décida qu'il serait payé par le tintement de la monnaie sur le pavé; cette même anecdote se retrouve trait pour trait dans un conte tamoul, dans un manuscrit khmer, dans le *Novellino* italien, et peut-être dans beaucoup d'autres textes; mais Rabelais ignorait les langues orientales, et appa-

remment l'auteur du *Novellino* ne les connaissait pas davantage. Ainsi en va-t-il de la plupart des paraboles et des contes; ils se « reproduisent isolément », je crois, dans l'espace et dans le temps, et c'est un des faits curieux de l'esprit humain. L'imagination de l'homme est étroite et les fruits qu'elle produit sont partout semblables. Il n'est presque pas un conte bleu que nous croyons inventer qui ne soit un lieu commun. Cela doit nous inspirer une sage méfiance dans nos accusations de plagiat.

Il n'y a vraiment plagiat que lorsqu'un auteur démarque sciemment, et c'est-à-dire qu'on ne peut jamais prononcer avec certitude qu'il y a plagiat quand on voit seulement l'idée générale, le schéma d'un conte traités par deux écrivains successifs. Et puis, quel est l'écrivain qui n'a pas utilisé comme « sources » d'autres livres, qui n'en a pas tiré à l'occasion quelque inspiration ? Victor Hugo, par exemple, pour qui M. Maurevert est sévère, s'est documenté pour ses pièces et romans historiques, cela va de soi : si nous y retrouvons quelques traits empruntés aux lectures de l'auteur, dirons-nous que Hugo est un plagiaire ? Un cer-

tain Charles Lafont a publié, dans le *Recueil des Jeux floraux*, une poésie, les *Enfants de la Morte*, Hugo l'a connue lorsqu'il composait les *Pauvres Gens*, c'est probable; et il s'est sans doute souvenu du *Cloître Saint-Merry*, de Rey-Dusseuil, lorsqu'il écrivait l'*Idylle de la rue Plumet*, des *Misérables;* et aussi il s'est servi du fade et banal poème du bonnetier Pétin pour faire *Plein Ciel.* Mais c'est seulement aux détails de l'invention, à leur ordonnance, aux couleurs du style, aux images que se marque le plagiat.

Et il faut enfin que la pillerie soit d'une certaine importance. M. Dreyfus-Brisac[1] a écrit tout un gros livre pour dénoncer les plagiats de La Rochefoucauld, qui aurait emprunté à d'autres auteurs environ trois cents de ses pensées sur cinq cent quatre. Mais vraiment M. Dreyfus-Brisac a bien tort de considérer que La Rochefoucauld plagie Épictète lorsqu'il écrit : « *Le vrai honnête homme est celui qui ne se pique de rien* », car le *Manuel* d'Épictète dit seulement : « *Les marques de celui qui profite en philosophie, c'est qu'il ne blâme ni ne loue personne : il ne se plaint de*

1. *La Clef des maximes de La Rochefoucauld* (1904).

rien. » De même un brave professeur assurait jadis que Rabelais emprunte à Érasme cette idée que la politique de conquête est mauvaise et beaucoup d'autres du même genre; mais ce sont pensées banales que bien des gens ont pu avoir sans les prendre à personne[1]. Et encore, — parce que Chateaubriand a imprimé à propos du Déluge : « *Le reste des êtres vivants* (...) *gagnèrent tous ensemble la roche la plus escarpée du globe : l'Océan les y suivit et, soulevant autour d'eux sa menaçante immensité, fit disparaître sous ses solitudes orageuses le dernier point de la terre* », — admettrons-nous, avec la *Revue d'Histoire littéraire de la France*, que Vigny s'inspire directement de Chateaubriand lorsqu'il écrit :

Enfin le fléau lent qui frappait les humains
Couvrit le dernier point des œuvres de leurs mains.

Ma foi, non ! Mais La Rochefoucauld est fort soupçonnable de s'être constitué des cahiers d'extraits, et j'imagine fort bien qu'il avait noté durant des années les passages de ses lectures qui l'avaient frappé. Un jour, il eut l'idée de les reci-

seler, de les polir, de les publier : et voilà les *Maximes*.

Il ne faut d'ailleurs pas oublier qu'il y a fort peu de temps que plagier semble un crime. Au moyen âge, il n'était pas question de cela : le plagiat était de règle. « Piller » les anciens et les modernes, c'est un des premiers préceptes de la Pléiade et les auteurs classiques l'ont tous mis à profit sans remords. A-t-on jamais vu un démarquage plus éhonté que celui dont est le résultat l'un des plus beaux sonnets de Corneille, l'épitaphe d'Héloïse Ranquet ?

Ne verse pas de pleurs sur cette sépulture,
Passant; ce lit funèbre est un lit précieux,
Où dort d'un cœur tout pur la cendre toute pure;
Mais le zèle du cœur vit encor en ces lieux.

Avant que de payer ses droits à la nature,
Son âme, s'élevant au-dessus de ses yeux,
Avait au créateur uni la créature;
Et, marchant sur la terre, elle était dans les cieux.

L'humilité, la peine étaient son allégresse,
Les pauvres, bien mieux qu'elle, ont connu sa richesse
Et son dernier soupir fut un soupir d'amour.

Passant, qu'à son exemple un beau feu te transporte,
Et, loin de la pleurer d'avoir perdu le jour,
Crois qu'on ne meurt jamais quand on meurt de la sorte.

C'est admirable. Mais Brébeuf, contemporain de Corneille, avait écrit :

Passant, ne gémis point sur cette sépulture,
Tu vois de Léonor le tombeau précieux,
Où gît d'un corps tout pur la cendre toute pure;
Mais l'éclat de son nom brille encor en ces lieux.

Avant que de payer ses droits à la nature,
Son esprit, s'élevant au-dessus de ses yeux,
Allait au Créateur unir la créature,
Et, marchant sur la terre, elle était dans les cieux.

Les pauvres, bien mieux qu'elle, ont connu sa richesse;
Ne chercher que Dieu seul fut sa seule allégresse
Et son dernier soupir fut un soupir d'amour.

Calme donc les assauts que le regret te livre
Et, loin de t'affliger qu'elle ait perdu le jour,
Crois que mourir ainsi, c'est commencer à vivre.

Et il y a dans Corneille beaucoup d'autres plagiats tout aussi caractérisés. Mais, encore une fois, les auteurs du grand siècle prenaient leur bien où ils le trouvaient. Et, au total, n'y gagnons-nous pas ? Qu'importe si Corneille a dérobé Brébeuf, puisque nous devons à ce vol un des beaux sonnets de la langue française. C'est une pure sottise que

d'écrire comme Lamartine que La Fontaine, le plus grand larron peut-être, avec Molière, de toute notre littérature, « est un préjugé de la nation ». C'est assurément « un imitateur, ou plutôt un traducteur sans scrupule de tout ce qui lui tomba sous la plume ». Sans doute « il n'y a pas, d'après les commentateurs les plus fanatiques de ce plagiaire amnistié à si bon marché, une seule de ses fables, ni un seul de ses contes qui lui appartienne ». Mais ce qui lui appartient bien, c'est son art, et s'il s'est contenté d'adapter en vers Boaistuau, Bonaventure des Périers, beaucoup d'autres, ou si Racine a volé Gabriel Gilbert et Aristophane, ça nous est bien égal.

Voltaire, lui, a un tort : c'est, plagiant beaucoup lui-même, d'avoir si souvent crié : Au voleur ! Delille n'a rien dit, mais il a fait une jolie moisson. Et Chateaubriand ! On sait assez, depuis M. Joseph Bédier, l'histoire de ses voyages en Amérique, et depuis la publication de *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* par Julien, son domestique, celle de ses aventures en Grèce et en Palestine. Puisque tous les écrivains de génie, c'est un fait, ont une mémoire prodigieuse, ne nous étonnons pas

de constater que Lamartine est plein de réminiscences de ses lectures. Mais voici Balzac qui, dans *Béatrix*, en 1839, démarque froidement, presque trait pour trait, le portrait de Mlle Georges, par Théophile Gautier, publié deux ans auparavant, et, çà et là, plusieurs autres textes. Quant à Stendhal, il est connu comme plagiaire, mais son cas est particulier : on sent bien qu'il avait un peu la mentalité des auteurs du passé ; il se piquait moins, dans ses ouvrages où il copie (je ne parle pas de ses romans), de composer une œuvre d'art que des sortes de guides ou de recueils, où la matière se trouvât adaptée de manière à intéresser; il souhaitait de renseigner et il ne voyait pas d'utilité à récrire ce qui lui semblait bien. Ainsi les *Mémoires d'un touriste*... Mais il faut nous borner.

Musset a eu un tort analogue à celui de Voltaire : il a trop dit : « Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre », pour qu'on ne lui reproche pas d'avoir pris parfois celui des autres. Il est vrai qu'il a dit aussi : « C'est imiter quelqu'un que de planter des choux... » En fait, *On ne saurait penser à tout* est, presque scène pour scène, la copie pure et simple du *Distrait* de Carmontelle,

représenté en 1786; et cela, malgré tout, c'est un peu fort. La *Quenouille de Barberine* s'inspire d'un conte de Bandello : bien ! Mais tout ce qui est dialogue dans Bandello est scrupuleusement copié par Musset. *Carmosine*, de même, est tirée d'un conte de Boccace; mais Musset a traduit tout ce qu'il pouvait, et la complainte du deuxième acte est à peu près la transcription de la traduction française de Boccace publiée en 1663. En bonne justice, la Comédie Française devrait, comme le demande M. Maurevert, placer sur les affiches les noms de Carmontelle et même de Bandello et de Boccace avant celui de Musset. Tout le scénario (pour le moins) de *Lorenzaccio* est de George Sand, et quant à la musicale phrase de Perdican, dans *On ne badine pas avec l'amour*, on lit dans une lettre de George :

J'ai souffert souvent, je me suis trompée quelquefois, mais j'ai aimé. C'est moi qui ai vécu et non un être factice, créé par mon orgueil et mon ennui.

Mais ici, non, ne parlons pas de plagiat, car voici l'admirable texte de Musset :

...Tous les hommes sont menteurs, inconstants, faux, bavards, hypocrites, orgueilleux; toutes les femmes sont

perfides, artificieuses, vaniteuses; le monde n'est qu'un égout sans fond (...) mais il y a au monde une chose sainte et sublime, c'est l'union de deux de ces êtres si imparfaits. On est souvent trompé en amour, souvent blessé et souvent malheureux, mais on aime, et quand on est sur le bord de sa tombe, on se retourne pour regarder en arrière, et on se dit : J'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois, mais j'ai aimé. C'est moi qui ai vécu, et non pas un être factice créé par mon orgueil et mon ennui.

Gabriel d'Annunzio a beaucoup moissonné dans Péladan, Flaubert, Baudelaire, Maeterlinck, Maupassant; mais ce ne sont que des fleurs qu'il leur a prises çà et là; ce n'est pas grave. Anatole France a « utilisé » mille textes anciens, c'est-à-dire qu'il les a à peu près incorporés dans certains de ses ouvrages. Mais il faut bien qu'on se documente pour un roman historique. Et si seulement Anatole France eût fait quelques petites préfaces sur ses « sources », le plus sourcilleux journaliste n'aurait rien à lui reprocher.

Un cas plus curieux est celui du brave Oscar Méténier. En 1898, nous apprend M. Maurevert, comme il donnait sous son nom un feuilleton qu'un auteur oublié, Oscar Honoré, avait fait paraître dans le *Constitutionnel*, un demi-siècle auparavant, sous le titre de *Pulcinella*, il arriva qu'un journal

des boulevards fit une enquête auprès des gens de lettres afin d'élire un prince des prosateurs. Quelqu'un envoya à cette gazette, qui les inséra, les deux lettres suivantes :

Mon cher confrère,

Le plus grand prosateur vivant ? Je vote des deux mains pour OSCAR MÉTÉNIER, *l'auteur de tant d'œuvres remarquées, que je sais par cœur, et dont quelques-unes sont encore inédites. C'est clair.*

OSCAR HONORÉ.

Mon cher confrère,

*Le plus grand prosateur de cette fin de siècle ? C'est bien clair, parbleu! Ce ne peut être qu'*OSCAR HONORÉ, *l'auteur toujours si vivant de la* [sic] Pulcinella, *l'immortel feuilletoniste de la* Patrie *et du* Constitutionnel.

OSCAR MÉTÉNIER.

« Le pauvre Méténier n'osa se montrer de deux mois au Napolitain », ajoute M. Maurevert.

M. G. Lenôtre, l'historien bien connu, est coupable, paraît-il, d'avoir inséré, « sans les accompagner de la moindre référence reconnaissante, des

pages entières des auteurs qui traitèrent avant lui des sujets dont il nous entretient si bien ». Mon Dieu, il doit y avoir là quelque exagération ! Toutefois, le *Censeur* citait, en 1907, sur deux colonnes, un extrait de l'histoire de *Madame Roland et son temps*, publiée en 1864 par Dauban, et un autre de *Paris révolutionnaire*, par M. Lenôtre, qui concordent presque mot pour mot.

Mais je voudrais arriver à un cas curieux que M. Georges Maurevert n'a pas connu et que nous révèle M. Léon Debatty.

M. Léon Debatty, qui est Belge, vient de publier une enquête sur la création de la nouvelle Académie des Lettres de Bruxelles, que l'on ne s'ennuie pas un instant à lire. C'est que M. Debatty est un critique qui n'y va pas de main morte, et on ne saurait assurément lui reprocher de ménager la chèvre ni le chou. La façon dont a été composée la nouvelle Académie, et dont elle s'est complétée, l'exaspère, et notamment la nomination d'un homme politique dont le nom est connu des Français, M. Henry Carton de Wiart. Aussi relève-t-il sans aucune pitié les plagiats de cette homme d'État, écrivain à ses heures, et il faut avouer que

ceux-ci sont presque incroyables. M. Carton de Wiart emprunte ses phrases comme ses idées — et à quoi ? A des ouvrages aussi inconnus que la *Légende de saint Julien l'Hospitalier*, par Gustave Flaubert. Exemple :

GUSTAVE FLAUBERT : *La Légende de saint Julien l'Hospitalier.* (Edit. Nelson, page 118) :

Un vieux moine très savant lui enseigna l'Ecriture sainte, la numération des Arabes, les lettres latines et à faire, sur le vélin, des peintures mignonnes.

La leçon terminée, ils descendaient au jardin, où, se promenant pas à pas, ils étudiaient les fleurs.

Et, page 123 :

Un maître y démontrait à son élève *l'art de dresser les chiens, d'affaiter les faucons,* de tendre les pièges.

HENRY CARTON DE WIART : *La Cité Ardente.* (Edit. Saroléa, chapitre I, page 212) :

Un vieux moine très savant lui enseigna, en même temps que les fastes de la Cité, l'*Ecriture sainte, la numération des Arabes et les lettres latines.* Il apprenait *à faire sur le vélin des peintures mignonnes.*

Quand *la leçon était terminée, ils descendaient* ensemble dans le *jardin, où se promenant pas à pas, ils étudiaient les fleurs.*

Domingo lui fit connaître *l'art* de la vénerie. Tout jeune déjà, il s'essayait à *dresser les chiens, à affaiter*

comment *reconnaître le cerf à ses fumées, le renard à ses empreintes, le loup à ses déchaussures.*

les faucons, à reconnaître le cerf à ses fumées, le renard à ses empreintes, le loup à ses déchaussures.

Ce n'est pas encore bien grave, mais c'est imprudent. M. Carton de Wiart l'est parfois moins, et, par exemple, quand il démarque une plaquette de M. Alfred Duchesne, *Une Tournée en Russie*, éditée à Bruxelles, ou même un roman de Mme Jeanne Schultze, qui a eu pourtant une cinquantaine d'éditions :

JEANNE SCHULTZE : *La Neuvaine de Colette.* Paris. Calmann-Lévy. 49e éd. Page 233 :

Le trait distinctif du regard *est une mobilité d'expression dont rien ne peut rendre la variété, et la vivacité* générale se retrouve là. *A la lettre, on y voit courir les idées* et c'est bien un peu traître, *ces grands yeux* qui pensent ainsi à livre ouvert.

Les cils retroussés se baissent rarement et *avec un*

HENRY CARTON DE WIART : *La Cité Ardente.* (Edit. Saroléa. Page 259) :

Le trait distinctif de ce visage, qui dit la dignité de la race et l'éclat de la jeunesse, *est une mobilité d'expression dont rien ne peut rendre la variété et la vivacité. A la lettre, on y voit courir les idées* comme on voit le reflet des nuages en un lac de montagne.

Sur *ces grands yeux* brillants, *les cils retroussés se*

battement large comme le coup d'aile d'un oiseau qui plane, car la lumière n'éblouit pas ce regard-là et le soleil et lui se fixent en camarades.	*baissent avec un battement large comme le coup d'aile d'un oiseau qui plane.*

Mais où M. Carton de Wiart est vraiment d'une hardiesse inégalable, c'est dans son *Triptyque de Sagesse*. Ce *Triptyque* occupe quatorze pages du *Droit à la Joie*... Il ne peut être question de reproduire ici les dix pages *in octavo* qu'emplit, dans l'*Enquête de M. Léon Debatty*, la reproduction des similitudes du *Triptyque* et d'un article sur Verlaine paru dans le *Magasin littéraire* du 15 février 1896 et signé : Maurice Dullaert. Mais il est permis de s'en amuser. M. Carton de Wiart est peut-être un grand ministre; mais, comme écrivain, il pourrait avoir une belle place dans la galerie de M. Georges Maurevert.

LE PATRIOTISME ET LA CHANSON DE ROLAND

I

11 mai 1923.

Je suis frappé de voir avec quelle attention, depuis quelque temps, certains critiques dénoncent ce qu'ils appellent le « nationalisme littéraire », comme si « France » excluait « Europe », voire « Humanité » ! M. André Maurois répondait naguère à une enquête que « l'on se hait souvent faute de se comprendre », et qu' « un bon roman vaut mieux pour faire aimer une nation que des traités et des discours ». Certes ! Mais on n'échange pas seulement des bons romans, et un mauvais livre a malheureusement le même pouvoir de faire

haïr la patrie de son auteur, qu'un bon de la faire aimer. Parce que l'on a vendu couramment en Allemagne, en Amérique et ailleurs, notamment au Canada, des obscénités ridicules, œuvres de publicistes souvent belges, il est arrivé que « roman français » y devint synonyme d'œuvre immorale qu'on ne se vante pas de lire, et notre prestige n'y a rien gagné. Comment réduire notre exportation aux seuls « bons romans » ? Et dans un « bon roman » même (c'est-à-dire beau), il peut se trouver des choses fort désagréables pour l'étranger qui les lira : le texte original de la fameuse *Lettre aux Dalmates*, de Gabriele d'Annunzio, qui est beau, n'a rien pour nous faire aimer l'Italie. Enfin, les peuples ne se haïssent pas seulement par faute de se connaître et de se comprendre.

Rien de plus injustifié que cet optimisme *a priori* et que cette idée romantique de la bonté du « peuple », c'est-à-dire de la foule. Entre individus, on ne s'aime pas nécessairement parce qu'on se connaît; à plus forte raison, entre collectivités. Une foule, d'ailleurs, ne comprend jamais rien que d'élémentaire (et encore) ; mais elle sent. Si l'on avait traduit plus de romans allemands

avant la guerre, les Français eussent mieux connu l'âme allemande : cela ne la leur aurait pas fait aimer davantage ; au contraire, cela leur eût fait endurer moins patiemment Agadir. De même nous ne goûterions peut-être pas davantage les Suédois si, leur littérature étant plus souvent transcrite en notre langue, nous étions mieux au courant de leur germanophilie éperdue. Non vraiment, ce n'est point parce que les peuples se connaîtront mieux qu'ils se battront moins. Foin de ce plat optimisme !

Je crois donc fermement que « l'inter-pénétration » des littératures ne peut avoir aucun résultat pratiquement, politiquement utile; mais esthétiquement, c'est autre chose. Même du point de vue patriotique le plus étroit on ne peut que la souhaiter, puisqu'elle ne peut être que favorable au développement et à l'enrichissement de nos lettres. Gardons-nous toutefois, en luttant contre le nationalisme littéraire, de tomber dans cet excès bien français, qui consiste à nous négliger au profit des autres et à ne pas revendiquer nos propres mérites. M. Benjamin Crémieux, par exemple, allait dernièrement jusqu'à assurer que nos grands romans

du cycle breton « ont été la propriété indivise de la Grande-Bretagne, de la France et de l'Italie ». Pourquoi ? Parce qu'il semble que les auteurs de ce vaste ensemble de poèmes et de romans, où se trouve narrée l'histoire du roi Artus, de Merlin l'Enchanteur, de Lancelot du Lac, des chevaliers de la Table ronde, du Saint Graal, se soient inspirés de légendes celtiques et parce que, d'autre part, ils ont été fort imités en Italie et y ont suscité toute une littérature. A ce compte, on dirait aussi bien que le *Cid* de Corneille ou le *Don Juan* de Molière sont l'œuvre de l'Espagne autant que de la France, puis de tous les pays où ces pièces ont pu être imitées. Mais aujourd'hui c'est M. Albert Thibaudet qui se plaint (dans le dernier numéro de la *Nouvelle Revue Française*) que « les théories de M. Joseph Bédier aient été parfois présentées comme une victoire française sur les doctrines allemandes dont était encore imbue, paraît-il, l'érudition de Gaston Paris ». Et comment pourrait-on présenter les faits autrement ?

« Pour qu'il y ait victoire, il faut qu'il y ait lutte, et on n'a pas vu de lutte. » Mais si! — et d'ailleurs voilà une belle raison ! Mettons que ce

n'est pas une victoire, que les théories françaises ont seulement remplacé les théories allemandes. Mais je crains que M. Albert Thibaudet ne soit pas satisfait pour autant, car ce qu'il ne veut pas, je crois, c'est qu'on parle de théories *françaises* et de théories *allemandes*. Gaston Paris a dit en très bons termes dans son discours de réception à l'Académie :

Il faut avant tout aimer la vérité, vouloir la connaître, croire en elle, travailler, si on peut, à la découvrir. Il faut savoir la regarder en face et se jurer de ne jamais la fausser, l'atténuer ou l'exagérer, même en vue d'un intérêt qui semblerait plus haut qu'elle, car il ne saurait y en avoir de plus haut, et du moment où on la trahit, fût-ce dans le secret de son cœur, on subit une diminution intime qui, si légère qu'elle soit, se fait bientôt sentir dans toute l'activité morale. Il n'est donné qu'à un petit nombre d'hommes d'accroître son empire; il est donné à tous de se soumettre à ses lois[1].

1. Ce texte a été rappelé par M. Bédier dans les *Nouvelles littéraires* du 27 avril. Gaston Paris a dit ailleurs : « La critique arrive devant l'objet qu'elle étudie sans préventions comme sans arrière-pensée ; elle ne cherche qu'en cet objet même les raisons de la sentence qu'elle va rendre et ne se laisse influencer par aucune considération extérieure. Elle ignore complètement les conséquences heureuses ou regrettables que pourra avoir sa décision, et ne se préoccupe que de savoir la vérité. D'ailleurs, la vérité ne peut jamais être dangereuse. » (Cité par M. Bédier dans la leçon d'ouverture à son cours du Collège de France.) Et ceci encore que Gaston Paris prononça du haut de sa chaire durant le siège de Paris, paraît-il : « Je professe absolument et

Soit; admettons provisoirement cette religion renanienne de la déesse Verité, cette mystique de la Science; admettons même (pour un instant!) que la philologie soit une science pure. Mais on voit tous les jours des critiques considérer et fort légitimement les œuvres d'art, littéraires ou autres, d'un point de vue qui n'est pas celui de l'esthétique; et s'il est bien permis de dégager le sens moral, social, politique des œuvres d'art, pourquoi serait-il moins légitime de noter comment les caractères nationaux se manifestent dans les œuvres scientifiques ?

Lorsqu'on dit *la science allemande*, il va de soi que le mot science prend une acception spéciale, analogue à celle du mot *intelligence* lorsqu'on l'emploie, à la russe, pour désigner *les intellectuels*; la *science allemande*, c'est le personnel scientifique allemand et, d'autre part, ses méthodes de

sans réserve cette doctrine que la science n'a pas d'autre objet que la vérité, et la vérité pour elle-même, sans aucun souci des conséquences bonnes ou mauvaises, regrettables ou heureuses, que cette vérité pourrait avoir dans la pratique. Celui qui, par un motif patriotique, religieux, ou même moral, se permet dans les conclusions qu'il en tire la plus petite dissimulation, l'altération la plus légère, n'est pas digne d'avoir sa place dans le grand laboratoire où la probité est un titre d'admission plus indispensable que l'habileté. »

travail. Il est commode d'appeler *allemande* la méthode philologique, sinon créée, du moins réinventée, perfectionnée et universellement adoptée en Allemagne au XIXe siècle et au début du XXe. Or, cette méthode que Taine, Renan (fondateur de la *Revue Germanique*), que Gaston Paris ont prônée de toutes leurs forces, qu'ils auraient voulu voir appliquée intégralement chez nous, jamais elle n'a pu s'imposer absolument en France; c'est un fait, que la méthode de critique des textes, les procédés presque mécaniques que la science allemande imposait et employait elle-même pour établir des « éditions critiques », jamais les savants français n'ont pu se résoudre à en user; et notez qu'ils se sont longuement accusés de cette répugnance (car personne ne songeait à douter de la valeur de cette méthode) et qu'ils en ont conclu constamment à l'infériorité de l'esprit français en matière de philologie — jusqu'au jour où M. Joseph Bédier a démontré que ces procédés étaient proprement absurdes [1]. Eh bien! ce dégoût instinctif et invincible qu'ont éprouvé les savants de langue fran-

1. Je me permets de renvoyer ici à la troisième série de *Mais l'art est difficile!* p. 191 et suiv.

çaise pour la méthode employée avec joie par les savants germaniques, est-ce qu'il n'établit pas qu'il y a une mentalité scientifique française, qui diffère de l'allemande; et (puisque cette méthode n'était que pédanterie) peut-on s'empêcher de constater à ce propos la supériorité de la première sur la seconde? Bref, comment ne pas faire, malgré qu'on en ait, ce que M. Benjamin Crémieux ou M. Albert Thibaudet appellerait du « nationalisme » intellectuel?

De même, c'est un fait encore que, si l'on trouve dans l'abbé d'Aubignac l'embryon des théories qui font des épopées « primitives » une création anonyme, collective, spontanée, populaire, c'est Herder, c'est Schlegel, c'est Wolf, ce sont les frères Grimm et les savants allemands qui ont approfondi, développé, généralisé, enfin imposé cette doctrine. Et, d'autre part, c'est à des savants français, Bréal, Victor Bérard, et principalement Joseph Bédier (complété dans un autre domaine par Emile Mâle), que revient l'honneur de les avoir — non pas victo*rieusement*, puisque cela déplaît à M. Thibaudet, — mais indubitablement démontrées fausses, et d'avoir découvert les théories vraies. C'est donc un fait qu'il y a ici une doctrine *allemande*, et qui est

fausse, une doctrine *française*, et qui est vraie. Et, une fois de plus, — même si l'on se refuse, non sans superbe, à considérer les conséquences pratiques et nationales de la démonstration de M. Bédier (il résultait des anciennes thèses que toute notre littérature primitive était d'origine purement germanique[1]) — il faut bien constater les faits au risque de s'exposer à une accusation de nationalisme.

D'ailleurs l'anti-nationalisme — je ne parle pas de l'anti-patriotisme, mais seulement du souci de dénoncer partout, à propos de tout, notre « chauvinisme » — est une passion au même titre que le nationalisme, et peut-être plus dangereuse, parce qu'elle paraît moins, ayant tous les dehors de la modération.

Dans ce même article dont nous parlons, M. Albert Thibaudet soutient que le « caractère national » de la *Chanson de Roland* n'est pas du tout frappant. Gardons, dit-il, d'attribuer à ce poème « une figure de nationalisme conventionnel ». Il refuse de « voir avec M. Boissonnade[2], dans

1. On sait que nos romantiques, et Renan encore, considéraient de même l'art gothique comme une création de l'esprit allemand.
2. *Du nouveau sur la Chanson de Roland.* (Champion éd.).

l'auteur de la *Chanson*, un poète s'élevant *par la clairvoyance d'un grand esprit à la notion d'une France une et indivisible* ». (Les mots soulignés sont de M. Boissonnade.) Mon Dieu, il paraît en effet peu probable que le trouvère du XIIe siècle ait eu cette notion claire de la patrie une et indivisible que lui prête le savant professeur Boissonnade. Mais il n'en est pas moins vrai que le sentiment national éclate dans la chanson.

« Ce n'est pas du tout le caractère national qui me frappe dans *Roland*, c'est le caractère militaire, dit M. Thibaudet. Je crois bien que voilà l'unique grande œuvre où il n'y ait absolument que ceci de réel, de profond, de pathétique : la vie d'une armée. » La « vie d'une armée », qu'est-ce à dire ? Comme *l'Iliade*, notre chanson ne sait guère peindre que des tableaux à un ou deux personnages, et la bataille même nous y est montrée comme une succession de duels. Il est exact que *Roland* est un poème exclusivement guerrier. L'amour n'y apparaît presque pas. C'est qu'on n'y voit guère que des soldats. Et puis il semble bien qu'au début du XIIe siècle l'amour ne soit pas encore un sentiment d'homme. Dans les chansons de geste, seules

les femmes éprouvent l'amour, au sens moderne du mot ; ce sont elles qui font tout le chemin et qui choisissent ; quant aux hommes, ils ne connaissent (hors de rares exceptions) que le désir instinctif du mâle qui s'adresse à toutes, qui ne marque guère de préférences. Il n'est question d'amour que dans un bref épisode de *Roland*, et c'est une femme (la belle Aude) qui éprouve cette passion. Le sentiment moderne de l'amour ne naîtra qu'un peu plus tard, en même temps que la dévotion à la Sainte Vierge (et c'est un fait qui mériterait d'être soigneusement étudié).

Donc, accordons que la *Chanson de Roland* est un poème guerrier, militaire. Mais voit-on que les héros du *Roland* se battent seulement par point d'honneur, ou pour le plaisir, ou par souci de la gloire ? Pas du tout, et c'est là ce qui fait la grandeur de notre poème : ils se battent aussi pour des sentiments désintéressés, ils se battent pour leur foi et surtout pour leur *patrie*.

J'emploie à dessein ce mot qui pourrait passer ici pour un anachronisme. Certes, la nationalité grecque est vivante dans *l'Iliade* et le poème a un certain caractère national ; peut-être une épopée

guerrière ne saurait-elle être admirable sans cela. M. Thibaudet lui-même estime que la défense des Thermopyles est le véritable poème épique (inécrit) de la Grèce : c'est autour de ce fait d'armes qu'ont « cristallisé, tant à Sparte qu'en toute la Grèce, les disponibilités d'enthousiasme et de vénération » ; or « ce n'est pas un hasard si Roncevaux et les Thermopyles entrent symétriquement dans la légende, au lieu de ces prouesses d'offensive ou d'aventures foudroyante que sont l'expédition de Brasidas ou celle des Guiscard » : en effet, « la défense de Roland et la défense de Léonidas prennent pour l'imagination cette figure: une garde à la frontière ». Je ne le lui fais pas dire! Mais j'ajoute que la *Chanson de Roland* est un poème proprement patriotique: elle témoigne que, dès les premières années du XIIe siècle, temps où elle fut écrite, la nation française commençait à vivre.

La principale difficulté qu'ont rencontrée ceux qui ont voulu faire l'histoire du sentiment national, c'est qu'il a été si intimement lié en France au sentiment féodal, puis au « loyalisme » envers la dynastie, qu'on a peine souvent à l'en séparer. Mais justement l'amour de la patrie, tel qu'il est célébré

dans notre chanson, ne se confond nullement avec le sentiment féodal (et pas davantage avec le sentiment familial). Voyez Roland prêt à mourir :

Le comte Roland est couché sous un pin. (...) De maintes choses, il lui vient souvenance : de tant de terres qu'il a conquises, le vaillant, de *douce France*, des *hommes de son lignage*, de *Charlemagne, son seigneur*, qui l'a nourri...

Voyez Olivier :

Il sent que la mort l'angoisse durement. (...) A haute voix il dit sa coulpe (...) et prie Dieu qu'il lui donne le paradis et qu'il bénisse *Charles* et *douce France* et, par-dessus tous les hommes, Roland, son compagnon...

Et encore :

Ne plaise à Dieu que *mes parents* soient blâmés et que *douce France* tombe dans le mépris !

De même, si Roland se chagrine de la mort de tant de preux, ce n'est point parce que l'empereur perd ses chevaliers, c'est parce que « France douce », « France la belle, vidée de tels barons,

comme elle reste déserte! » Et les passages qu'on pourrait alléguer ainsi sont nombreux.

Le patriotisme s'est-il jamais exprimé d'une façon plus pure, encore une fois, et plus tendre, plus noble, plus belle, plus profonde ? Je dis bien le patriotisme, l'amour de la patrie pour laquelle on combat et on meurt, territoire et lieu de la nation. Cette France, en effet, qu'il interpelle à chaque instant, elle n'est pas seulement, pour le trouvère du XIIe siècle, la terre natale, la contrée lointaine vers laquelle on soupire (« Terre de France, vous êtes un très doux pays ! ») : elle est encore le nom d'une personne collective dont l'honneur peut être augmenté ou taché par la conduite de chacun de ses membres : « Ne plaise au seigneur Dieu ni à ses anges qu'à cause de moi France perde son prix! » s'écrie Roland; et quand il a tué le neveu de Marsile : « En ce jour, France ne perdra pas sa louange! » et, s'il ne veut pas que Durandal reste aux païens, c'est pour que « la France n'ait pas honte »; et si Olivier déplore l'imprudence de Roland, c'est parce que « France en sera honnie ».

Mais cette personne collective, cette « France la belle », est-ce seulement l'armée, comme le croit

M. Thibaudet ? Non pas, puisque très souvent le trouvère l'appelle expressément la « terre major », c'est-à-dire, peut-être, la « plus grande terre », mais plus probablement « la terre des Ancêtres » (*majorum*) [1]; et ce culte des morts, c'est un des éléments mystiques essentiels du patriotisme.

M. René Johannet indique comme un signe de l'exaspération actuelle du nationalisme, que « le sentiment le plus intense, le sentiment religieux, prête tous les jours son vocabulaire à l'expression du patriotisme ». Il faut que le patriotisme du *Roland* ait une couleur déjà bien moderne, sans doute, puisqu'on y voit dejà le trouvère appeler la France : « France la sainte » (la solue)...

Telle est cette chanson dont M. Albert Thibaudet trouve le caractère national exagéré par des historiens tendancieux. L'amour de la patrie pourtant s'y exprime sous la même forme que dans nos

1. M. Joseph Bédier dit, dans les *Commentaires* excellents de son édition (au deuxième volume), qu'on peut traduire *tere major* ou *majur* des deux façons. Les Sarrasins emploient, il est vrai, cette expression de *tere major* pour désigner la France, et c'est absurde dans leur bouche si elle signifie « terre des ancêtres ». Mais ils disent de même « douce France », et, bien mieux, ils appellent naïvement leur propre armée : les « troupes adverses » : alors... Dans sa traduction, M. Bédier a d'ailleurs toujours traduit *tere major* par « terre des ancêtres ».

poèmes les plus modernes. Si le patriotisme peut exister sans la patrie et la patrie sans la nationalité, alors on peut dire que la patrie et la nationalité françaises n'existaient pas au temps où vivait le poète de génie qui composa le geste de Roland. Sinon, il faut admettre que dans le plus ancien et l'un des plus beaux parmi les poèmes français respire le sentiment national.

II

27 juillet 1923.

Comme j'ai contredit un article où M. Albert Thibaudet déclarait que la *Chanson de Roland* ne témoigne guère le sentiment national, cet excellent critique me répond dans la *Nouvelle Revue française :* « Je vois, dit-il, que tout le temps, par *sentiment national,* M. Boulenger entend le mal du pays, le sentiment de la terre natale. Il n'a pas de peine à montrer comment la *Chanson* est imprégnée de ce sentiment, à citer en abondance les vers sur *Douce France...* »

Je ne confonds pas du tout le mal du pays et le sentiment national. Je n'ai pas cité seulement des vers sur *Douce France,* mais aussi divers passages plus caractéristiques. Puis j'ai montré du mieux

que j'ai pu (qui ne doit pas être très bien, naturellement) que l'auteur de la Chanson éprouve déjà le patriotisme et sous sa forme la plus « actuelle », entièrement distinct du sentiment féodal et du sentiment familial, qu'il l'éprouve avec le mysticisme moderne, en employant romantiquement (comme de bons catholiques nous reprochent aujourd'hui de le faire) le vocabulaire du sentiment religieux, en y faisant entrer naturellement le culte des morts, en personnifiant la France, en s'en faisant une représentation imagée, en l'interpellant comme une personne.

Notons d'abord que M. Thibaudet nous accorde que le « sentiment patriotique » anime la Chanson; il nous l'accorde avec des restrictions, il est vrai, mais qui ne valent pas grand'chose. Il ne faut pas oublier, dit-il en effet, que le mot de patrie n'apparaît qu'au XVIe siècle[1] : « Il serait évidemment ridicule de dire que le sentiment de la patrie n'existait pas au temps de la guerre de Cent Ans » — et même bien avant ! — « mais le fait qu'on s'est passé si longtemps du nom et qu'il n'est arrivé que sous le

1. Littré le signale au XVe siècle dans Chartier; mais M. Antoine Thomas a montré que c'est là une interpolation de l'éditeur de 1661.

manteau de la langue savante est déjà une indication. » — Je ne crois pas. On disait en latin *patria*, en français *pays*, et cela avait le même sens. Voici, par exemple, un texte du XIIe siècle : « Chascun pleure *sa terre et son païs*, — Quand il se part de ses coraux amis » (quand il se sépare de ses cordiaux amis). En voici un du XIVe : « Vivras-tu en *estrange nation*, regrettant *la doulceur nayve du naturel pays*, qui toujours demeure empreinte au courage (cœur) et plaindras toujours la ruine de *ta nation* ? » Aux XVe et XVIe siècles, les pédants « latiniseurs », qui ont si fort enlaidi la langue, ont forgé le doublet *patrie*, comme beaucoup d'autres dont le besoin ne se faisait nullement sentir. *Pays* ou *France*, qu'on avait employés durant tout le moyen âge, suffisaient parfaitement et suffiraient encore si bien à exprimer notre idée de patrie, que c'est depuis longtemps[1] un véritable tic des orateurs parlementaires (assez louable, par hasard) de dire « le pays » pour la patrie.

Quoi qu'il en soit, puisque M. Thibaudet nous parle du « sentiment patriotique » de la chanson, où

1. Il est déjà dénoncé dans *Jérôme Paturot*, si j'ai bonne mémoire.

il refuse de voir le « sentiment national », c'est qu'à ses yeux ce sont là des sentiments distincts. Je suis de cet avis : seulement j'ai indiqué (cela lui a également échappé, puisqu'il me reproche de les confondre) qu'à mon sens ils « ne diffèrent l'un de l'autre que par une nuance si faible qu'il est inutile d'en tenir compte ». M. Thibaudet les trouve tranchés, mais il néglige de nous indiquer par où. Et ce qui inquiète un peu, c'est que, quelques lignes plus loin, continuant son idée, il écrit : « Sentiment patriotique et idée nationale sont... etc. », comme s'il opposait les deux termes l'un à l'autre; évidemment, le *sentiment* de la patrie et l'*idée* de la nation diffèrent autant que l'*idée* de la patrie et le *sentiment* de la nation, mais les deux idées entre elles, et surtout les deux sentiments ?...

Comment se forme le sentiment national ? Après de nombreuses guerres, paraît-il, « un sentiment patriotique général, puis un besoin de nation, puis une nation, puis un sentiment national » se constituent... C'est bien en l'air. Voici qui est plus précis: « Pour faire un sentiment national, il faut une nation créée, du moins une nation en train de se créer. » A la bonne heure! Il serait assurément

difficile de ne pas s'accorder là-dessus... Mais attendez ! Ce qui suit de là pour M. Thibaudet, c'est ceci: puisqu'il n'y a pas encore de nation française au temps du *Roland*, le poème ne saurait témoigner le sentiment national. Hélas ! le critique oublie ici, je le crains, qu'on ne saurait établir historiquement l'existence d'une nation, sinon par les manifestations du sentiment national !... Si nous reconnaissons celui-ci dans la *Chanson de Roland*, nous serons bien forcés d'admettre que la nation française était en formation au début du XIIe siècle et que la France était alors, selon l'expression de M. Thibaudet lui-même, à tout le moins, une « nation en train de se créer ».

C'est historiquement que mon contradicteur ne peut admettre cela, je le vois bien. Cela lui paraît fou. Et pourtant cela ne l'est pas, mais pas du tout — à moins que des maîtres comme Renan, comme Auguste Longnon, comme Camille Jullian, ne le soient eux-mêmes. Jullian cite des textes du Xe siècle (et même antérieurs) où il reconnaît de vagues manifestations de patriotisme. Renan, lui, écrit en propres termes: « Dès le Xe siècle, la *Francia* est toute nationale. » Mais Auguste Longnon invoque,

dans son travail sur les *Origines et la formation de la nationalité française*, un texte sûr et précis. En 1124, le roi anglo-normand Henri Ier s'étant allié contre Louis le Gros à l'empereur d'Allemagne Henri V, celui-ci menaça le royaume. Alors il y eut, dans ce qui était alors la France, dans le noyau de notre France actuelle, un véritable sursaut de patriotisme: tous les grands vassaux, hormis le duc de Bretagne et le duc d'Anjou, qui n'auraient pu arriver que trop tard, joignirent leurs forces à celles du roi et une grande armée se réunit à Reims, indignée contre ces étrangers « assez présomptueux pour attaquer la France maîtresse de la terre », nous dit la chronique de Suger, et prête à les poursuivre dans leur pays « jadis subjugué par les Français et qui devait leur rester soumis ». Devant cette unanimité, l'empereur se retira prudemment. Tels furent, selon Longnon, « les premiers élans du sentiment national, ou, pour l'appeler par son nom, du patriotisme français ». On sait que le même sentiment devait se manifester avec plus d'éclat encore à la bataille de Bouvines. Et cela se passait, je le répète, en 1124. Or, selon Joseph Bédier la *Chanson de Roland* a été composée entre 1098 et 1112. Il n'y a

donc rien d'invraisemblable à ce que l'auteur de celle-ci ait éprouvé, comme certains de ses contemporains, ce qu'il faut bien appeler du patriotisme.

Avant 1789, le sentiment national se mêlait à plusieurs autres sentiments collectifs, très vifs, eux-mêmes tout voisins et comme entrelacés, dont il n'est pas toujours facile de le distinguer : 1° le sentiment de la famille et de la lignée; 2° le sentiment féodal; 3° le sentiment royaliste. Un Français (qu'il fût paysan ou qu'il fût noble) se sentait à la fois membre d'une famille dans le passé, le présent et le futur, membre d'une hiérarchie féodale, sujet du roi et membre de la France. Son « âme collective », pour ainsi parler, était le point d'interférence de ces divers sentiments. La Révolution affaiblit extrêmement le premier, anéantit le second (qui, d'ailleurs, sans toutefois disparaître, s'était de lui-même fort atténué depuis le moyen âge) et supprima le troisième; le quatrième demeura seul. Quand, dans la seconde moitié du XIXe siècle, le catholicisme à son tour commença de diminuer beaucoup, il était naturel que l'âme collective, dans son appétit religieux, embrassât mystiquement

l'idée et le sentiment de patrie : le nationalisme naquit.

Mais, dira-t-on, est-ce bien un sentiment proprement national qui s'exprime dans le *Roland*? N'est-ce pas plutôt le sentiment féodal, ou le familial, si vifs alors ? — Non, car le trouvère distingue expressément en plusieurs endroits (comme je l'ai démontré dans mon premier article) l'amour profond que son héros éprouve pour la douce France, de celui qu'il éprouve pour son suzerain Charlemagne, et d'autre part pour son propre lignage. Et c'est cela qui fait, outre la date, le grand intérêt du témoignage que nous apporte le *Roland*.

... Mais suivons M. Albert Thibaudet. Quels sont donc, selon lui, à défaut du sentiment national, les caractères dominants du *Roland*? Voici : trois thèmes, trois sentiments principaux s'y entrecroisent.

Premièrement celui de la foi militaire: « L'armée du *Roland* est d'abord une armée de croisade. » D'accord. « Le *Roland*, ajoute M. Thibaudet, est surtout un poème militaire : le sentiment patriotique s'y confond à peu près avec l'honneur militaire. Je verrais en *Doulce France*, non une *nation*,

une *patrie*, mais des enseignes et un drapeau. » — Vous auriez tort ! Sans doute, puisque les personnages y sont tous des soldats, ils ont souvent un patriotisme de soldat. Mais rappelez-vous que le poème invoque à chaque instant la « *terre* des ancêtres », que le héros soupire : « *Terre* de France, vous êtes un très doux pays ! », et ce ne sont pas là les mots d'un patriotisme spécifiquement militaire, il me semble.

Deuxième thèse : le thème de la frontière. « *Roland*, disait M. Thibaudet dans son premier article, a cette figure: une garde à la frontière. » — La frontière ? C'est donc qu'il y a la patrie, avais-je cru, puisque la frontière, c'en est la limite. Pas du tout ! La frontière, « c'est, pour un civil, la place où un soldat le défendra le plus efficacement ». — Pourtant personne n'a dit, au lendemain de la Marne, que la France avait vaincu sur sa frontière?... — « C'est littérairement, continue M. Thibaudet, la place privilégiée du soldat, celle où l'artiste lui fera donner son maximum d'effet. Faut-il une nation pour cela ? Non. Il faut des luttes et des dangers. » Pourtant, par *frontière*, on entend communément la limite de l'État, de la

nation, ou au moins de la nationalité, lesquelles, je le veux bien, ne s'étendent pas seulement dans l'espace, mais qui sont aussi des ensembles d'idées, de sentiments, de traditions, de forces collectives. « Brasidas va chercher la frontière athénienne à Amphipolis, Bonaparte la frontière anglaise en Egypte », parce que jusque-là s'étend la puissance athénienne, anglaise... Et si même nous admettons, pour faire plaisir à M. Thibaudet, que l'auteur du *Roland* chante une « garde à la frontière », cela ne l'empêcherait nullement d'éprouver un sentiment national, et au contraire.

Troisième thème. « Le premier (thème) se rapportait au poème de la croisade. (...) Le second se reliait au poème de la frontière. Le troisième serait la part non plus du héros et des héros, mais de l'auteur et de son public. (...) Le *Roland* est composé et chanté (...) devant un public de pèlerins. » — De même langue française, n'est-ce pas? — « Ceux-ci songent au pays qu'ils ont quitté, où la vie était peut-être dure, mais où elle apparaît si *douce* à travers les nostalgies. » De même, ajoute M. Thibaudet, Du Bellay regrettait la « douceur angevine ». Ici, que répondre, sinon : Relisez *Roland*? Vous n'y voulez

voir que « douce France » et un vague mal du pays. J'y trouve bien autre chose, et de plus précis, que j'ai dit, et j'ai cité mes textes.

En somme, il y a dans la chanson un patriotisme militaire, un patriotisme de frontière et un patriotisme en quelque sorte civil, au total le patriotisme tout court ; j'ajoute qu'on y trouve cette conscience collective sociale, ce sentiment de la communauté de territoire, de langue, d'origine, de mœurs, même de gouvernement, ce que Henry Bordeaux appelle très bien : « les autels, les foyers, les tombeaux »; le suzerain aussi; or, ce sentiment-là, c'est proprement le sentiment national. Et le *Roland* est ainsi l'un des textes qui témoignent le plus clairement que la nation, ou tout au moins la nationalité française, existait clairement au XIIe siècle.

ROMANTISME ET RELIGION

11 janvier 1924.

Pour défendre le romantisme, M. l'abbé Henri Bremond vient de publier le livre le plus pénétrant, le plus vif et le plus amusant[1]. Ceux-là mêmes qui ne partagent pas toutes ses idées doivent reconnaître le talent de M. Bremond. Il est plein d'une ardeur sévèrement contenue par la discipline qu'il s'impose, car il a beaucoup d'art; mais c'est à ce feu intérieur qu'on sent qu'il modère, à cette passion mesurée qui anime ses ouvrages, que nous devons ces fusées, ces traits d'une ironie si couverte qu'on la croirait involontaire (ce qui serait, au reste, une bien grande erreur) : écoutez-le plutôt parler, dès sa préface, des volumes « heureusement innombrables » de

1. *Pour le romantisme.* (Bloud et Gay, éd.).

son aimable et savant confrère, M. le baron Ernest Seillière... Rien de plus précieux que les sourires aigus de M. l'abbé Bremond; mais ce serait se faire une idée très fausse que de le prendre pour un critique à « rosseries », comme on dit, car il a beaucoup trop de goût pour faire paraître la moindre coquetterie, et c'est presque malgré lui, croirait-on, que ces traits-là lui échappent : tout son art s'efforce à exprimer clairement, sans pourtant sacrifier aucune nuance, ce qu'il croit être la vérité. M. Bremond « ne se pique de rien », ou si l'on veut, il n'affiche rien, non pas même cette « objectivité » prétentieuse que les historiens à la façon de M. Seignobos épinglent à leur chapeau, et qui, d'ailleurs, ne les empêche pas d'écrire l'histoire avec la plus surprenante partialité. Au contraire, M. Bremond ne cache pas qu'il a un point de vue particulier, où il se tient le plus souvent dans sa critique littéraire, et d'où il considère, notamment, la querelle du clacissisme et du romantisme, qui est notre moderne querelle des Anciens et des Modernes. « Certaines façons de décrier le romantisme me semblent mettre en péril, avec la poésie véritable, la religion même », déclare-t-il en tête de

son récent ouvrage. Mais, pour bien entendre ce qu'il veut dire là, il faut recourir à sa magistrale *Histoire littéraire du sentiment religieux*[1].

*
* *

On sait que cet ouvrage n'est nullement une histoire de la religion en France, comme, par exemple, le volume si remarquable de M. Georges Goyau[2]; c'est un livre pour ainsi dire « en marge » d'une histoire de la religion. M. Bremond n'étudie pas les aventures théologiques ou politiques du christianisme chez nous, mais le mysticisme catholique d'après les témoignages qui nous en sont restés. En fait, ses six premiers volumes sont une série de portraits psychologiques des mystiques les plus « représentatifs » qui ont vécu en France depuis le XVIe siècle, d'où l'auteur dégage les traits généraux, la couleur d'ensemble, la courbe du sentiment religieux d'âge en âge. On a tout dit sur le prodigieux labeur que suppose l'exécution d'un tel projet; sur

1. Bloud et Gay, éd., 6 volumes parus.
2. *Histoire de la Nation Française*, publiée sous la direction de G. Hanotaux, tome VI : *Histoire religieuse*. (Plon-Nourrit, éditeur.)

les révélations que M. Bremond nous a apportées, travaillant comme il le faisait dans un domaine presque en friche; enfin, sur le sentiment délié qu'il a des âmes et des caractères, et la finesse des analyses qu'il en fait. Qu'est-ce que la lourde, l'épaisse « psychologie » de tel de nos romanciers en vogue auprès de la délicatesse et de la pénétration d'un tel connaisseur ? On a dit cela, ou l'on aurait dû le dire — comme on aurait dû parler des dons d'écrivain de M. Bremond si notre temps admettait encore que la littérature comprend d'autres genres que le roman; mais chacun sait que, pour nos contemporains, n'importe quel auteur d'un sot, prétentieux, enfantin récit, c'est un « créateur » et qui mérite toutes les couronnes, tandis que Montesquieu, s'il revenait, voire Platon, que sais-je ! ce sont des « impuissants » qui ne mériteraient pas d'être rangés parmi les « artistes »... Nos goûts sont vraiment un peu trop féminins.

Le tome IV de l'*Histoire du sentiment religieux* est consacré aux jansénistes et, pour le dire en passant, si l'on voulait faire à l'auteur quelque objection, on lui reprocherait de n'avoir pas joint à ses portraits (quel que fût le dessein de son ouvrage, et

soit en préface ou en appendice) un petit aperçu historique, donnant sans justification son interprétation des faits, comme il a placé en tête de son étude de Saint-Cyran un bref examen des sources. Selon l'historien qui le rapporte, en effet (de Sainte-Beuve à M. Gazier) [1], le drame présente un sens tout différent. Sur quel canevas a travaillé M. Bremond? Sur lequel a-t-il brodé ses vifs et profonds portraits? On s'en doute, mais on aimerait qu'il nous l'eût dit.

C'est que, dans cette affaire du jansénisme, on sent bien que les motifs allégués ont relativement peu d'importance, que ce ne sont guère que des prétextes. Le jansénisme ne commence pas à la publication du livre de Jansenius, en 1640, ni même à la première confidence que fit de ses « découvertes » Jansenius à Saint-Cyran, en 1619-1620; ce n'est pas tant, d'abord, une opinion précise sur saint Augustin et sur la grâce. Il y a des guerres dont les griefs, tels que les énoncent les nations ennemies, ne sont que des prétextes, dont les causes sont économiques et surtout psychologiques, tenant à la

1. Tout le monde connaît le Port-Royal de Sainte-Beuve. Cf. l'*Histoire générale du mouvement janséniste*, par A. Gazier, 2 volumes. (Champion, éd.).

haine de deux âmes nationales. De même, l'affaire du jansénisme fut peut-être bien moins une querelle de théologie que la rivalité de deux manières de sentir et penser religieusement, de concevoir l'esprit de la théologie et de la morale catholiques; ce fut un état d'âme austère, conservateur, gallican, qui s'opposa à la renaissance religieuse, à l'esprit nouveau que la Compagnie de Jésus favorisait depuis le XVIe siècle. L'*Augustinus*, le Formulaire n'offrirent que bien après le déchaînement des hostilités des motifs de guerre précis.

Deux grands partis, nous dit M. Henri Bremond, deux grands partis travaillent l'indivisible Eglise, elle-même au-dessus des partis et qui signerait sa déchéance le jour où, par impossible, elle réserverait le monopole de sa défense à l'un ou à l'autre de ces deux partis qui prétendent la représenter.

Les uns exaltent en elle la charte de liberté que nous a donnée le Christ; les autres l'étroite discipline, qui, seule, peut sauver de l'anarchie un des plus vastes royaumes qui soient au monde. Ceux-ci regardent le dogme comme une utile barrière, ceux-là comme une nourriture, comme un stimulant. Les uns s'enivrent de l'implacable précision de sa doctrine, les autres des richesses mystiques cachées sous la rude écorce de ses formules de foi. Ils ont raison les uns et les autres, aussi longtemps que leur adhésion à une des prérogatives de l'Eglise ne les égare pas jusqu'à la négation de la pré-

rogative opposée. (...) Divine sous l'un et l'autre de ces deux aspects, les attraits et l'influence qu'elle (l'Eglise) exerce sur chacun de nous s'adaptent aux dispositions particulières de notre esprit et de notre cœur. Elle éblouit, elle rassure les uns par l'éclat de son diadème et la sereine clarté de ses affirmations doctrinales; elle séduit, elle retient les autres par l'excellence du message que lui a légué celui qui n'est pas venu pour être servi, mais pour servir. (...) Une fois dans les remparts de la cité impériale et de la patrie des saints, on réalise, sans même le savoir, la synthèse nécessaire de ces éléments divers qui se soutiennent mutuellement sans se contredire.

Sans doute; mais il est bien permis d'avoir ses préférences, et pour sa part M. Bremond n'hésite pas : à toute occasion, il nous déclare que son cœur va aux mystiques, à ceux pour qui la raison pure n'a que peu de prix dans les choses humaines et n'en a aucun dans les divines; et il voit dans les jansénistes ces intellectualistes pour lesquels il a bien peu de goût. Nicole surtout, à ses yeux — et ils sont bons — est celui qui a travaillé plus habilement, plus délibérément, plus constamment que tout autre « à contrecarrer, à refouler cette conquête mystique » dont M. Bremond s'est fait l'historien. Quant à Arnauld, il faut lire le portrait qu'il en a tracé et dont on ne peut donner ici que quelques traits.

On ne conteste pas son génie d'écrivain et de polémiste (*voire son talent de théologien*). C'est l'homme, chez lui, l'homme religieux qui me paraît peu de chose. Pour tout dire crûment, il n'existe pas. Une machine à syllogismes, une mitrailleuse théologique au mouvement perpétuel, mais tout à fait dénuée de vie intérieure. Religieusement et moralement, Arnauld a dû mourir vers sa quinzième année. Dès sa première argumentation en Sorbonne, il a rendu l'âme... Le docteur a tout englouti.

Vivre ? Il n'en a pas eu le temps. Dès qu'il accorde une trêve à sa fureur doctrinale, il somnole, il disparaît...

« Ce qui fait de nous des êtres moraux, c'est le privilège de nous entrevoir par moments, sinon de nous bien connaître » ; mais un homme plus dénué de conscience de soi que le grand Arnauld, il n'y en eut jamais. Sa vie intérieure, en tant qu'elle est religieuse, est « vulgaire, insignifiante, elle ne correspond d'aucune manière aux prétentions du personnage ou à sa légende » : « seul devant Dieu, il lui arrive de continuer ses arguments, de pourfendre les jésuites; ou bien, il sommeille ».

Bref,

Arnauld est exactement le contraire d'un mystique. Il s'ignore tout à fait lui-même, encore moins se méprise-t-il. L'infini ne le tourmente point. Docteur, il croit le

tenir. Il n'a jamais pénétré dans cette zone profonde de notre être, où l'on cherche, où l'on trouve Dieu. L'autre zone, toute de surface, celle où se construisent les arguments et où se déroulent les phrases, lui suffit.

Voilà les jansénistes. S'ils ont, par hasard, quelque mysticisme, ce sont des détraqués comme Saint-Cyran, ou leur sentiment religieux, comme celui de la Mère Agnès, n'a aucune couleur propre et singulière. Enfin, ils représentent sur le plan de la religion le rationalisme classique.

Ce n'est pas sans raison que notre grand siècle s'est pris d'une telle admiration pour le grand Arnauld. Il s'est reconnu dans ce personnage. Un si beau raisonneur, un dialecticien, un grammairien, un géomètre, un théologien capable de continuer Descartes, de faire la leçon à Malebranche, d'embarrasser les jésuites et de pulvériser Jurieu ! Arnauld un syllogisme vivant... Boileau, le Boileau de l'*Art poétique* : « — Aimez donc la raison »; — des satires : — « J'appelle un chat un chat »; — de la glaciale épître sur l'*Amour de Dieu*, Boileau, si français lui aussi, a presque adoré le grand Arnauld...

Je n'entreprends pas, ajoute M. Henri Bremond, « un plaidoyer pour les mystiques. A la vérité, je suis entièrement persuadé que l'Eglise ne survivrait pas à leur défaite, mais, simple historien, je

n'ai pas qualité pour décider entre les deux camps ». Et qui l'aurait? M. Bremond ne décide pas, mais il choisit : « si les néo-classiques ou les néo-rationalistes, si leurs alliés naturels, les anti-mystiques ont raison contre les romantiques, je les défie bien — dit-il — de justifier notre acte de foi ».

Placé sur un pareil terrain, on est assez embarrassé de discuter du romantisme et du clacissisme avec M. Henri Bremond. Vous entendez bien qu'il ne nie point qu'on puisse être à la fois un néo-classique (ou néo-rationaliste) cartésien et un très bon catholique; mais il nie qu'on puisse être ensemble cartésien et mystique. Et il a bien raison : on voit, certes, des intellectualistes purs qui sont catholiques, mais catholiques à la manière du grand Arnauld, de Nicole, de Bossuet ou du P. Malebranche, non à la façon d'un saint François de Sales et de ceux qui vivent toute leur religion par le cœur. On ne saurait psychologiquement être sainte Thérèse et croire à la valeur de la raison pure. D'autre part, si même elle n'a point la foi chrétienne, on peut espérer quelque chose d'une âme naturellement mystique (au sens profane du mot) ; persuadée de ce que Sainte-Beuve appelle « l'infirmité propre

à la logique du sens commun » ; donnant presque tout à l'intuition et au « cœur » ; connaissant « cette région mystérieuse où s'allume la *docte et sainte ivresse* du poète et où la nature s'offre à la grâce, qui, déjà, l'a prévenue, et qui la prépare à la rencontre de Dieu » ; sujette, enfin, à ces états d'inspiration où, selon le R. P. de Grandmaison, « l'on peut déchiffrer les grandes lignes, reconnaître l'image et déjà l'ébauche des états mystiques » (cette fois le mot a son sens religieux). Bref, pour parler platement, rien de si peu propre à être converti qu'un intellectualiste classique, tandis qu'un mystique romantique est beaucoup moins loin de Dieu. Telle est, du moins, la thèse de l'abbé Bremond.

Et cela nous explique qu'il n'ait aucune tendresse pour notre école néo-classique et néo-thomiste, dont le catholicisme armé est le contraire de ce mysticisme religieux, et qui, d'autre part, considérant le romantisme comme un élément d'anarchie, ne saurait considérer comme un élément d'ordre ce mysticisme profane (et romantique) que M. Bremond croit être l'état d'âme justement le plus propice au désir de la grâce.

*
* *

Tel est le sens général qui se dégage de *Pour le Romantisme*, mais il faudrait examiner en détail chacune des études dont l'ouvrage se compose.

Boileau d'abord, le classique le plus « représentatif ». « Ne disons pas de mal de Nicolas! s'écriait Voltaire, cela porte malheur. » M. Bremond, qui n'est pas superstitieux, ne ménage pas Nicolas, et pourtant, s'il lui accorde parfois bien peu, à mon avis, il lui accorde pourtant quelque chose de trop quand il l'appelle « poète et grand poète », et « au plein sens du mot ». Oh! que non! Ou bien il l'est comme peut l'être le plus prosaïque auteur et qui n'a jamais écrit qu'en prose : un Balzac, un Flaubert; mais, est-ce bien là le « plein sens du mot? » Je ne crois pas que Boileau ait fait trente beaux vers — je veux dire beaux en tant que vers, non en tant que phrases de prose. Mais, en eût-il fait cent, comme tout le monde, il ne serait pas poète pour autant. Car l'inspiration lyrique et la musique, c'est-à-dire ce qui fait proprement la poésie, voilà ce qui lui manque presque toujours. Il a une inspi-

ration poétique, Boileau? Moins que Zola, infiniment moins que Rabelais. Et quant à ses vers, ils sont bien moins musicaux que tel chapitre étourdissant de *Gargantua* ou que les paragraphes, rythmés pourtant avec une certaine monotonie, de *Salammbô*. Pour un Boileau, il n'y a pas entre la poésie et la prose une différence de nature, mais seulement de degré : la poésie n'est qu'une prose plus solennelle, plus cérémonieuse. Ses vers scandés à la mécanique, musicaux comme le chant d'une machine, font une prose de première qualité, assurément, et fort mnémotechnique; c'est bien tout ce qu'on peut accorder.

En revanche, je ne lui reproche pas si fort, en tant que « juge du Parnasse », d'avoir rendu souvent de déplorables arrêts, rayé toute notre littérature, ou peu s'en faut, antérieure à Malherbe, mordu Corneille, dédaigné Molière, oublié La Fontaine et mis parfois Racine au rang de Chapelle, car enfin il ne faut pas juger un critique à ses conclusions : appréciez-vous un conte d'après sa morale? Ce sont les considérants, en critique, qui sont intéressants, bien plus que la sentence, et on est las d'entendre des esprits infaillibles (sans

doute) traiter Sainte-Beuve comme un galopin parce qu'il a moins admiré qu'eux tel auteur de talent, voire parce qu'il n'en a point parlé ou point « assez longuement ». Si même Sainte-Beuve avait très souvent erré, son œuvre n'en serait pas moins une incomparable galerie de portraits et une somme véritable des idées et des goûts les plus fins. Mais il s'est fort peu trompé. Ce n'est pas comme Boileau. Et celui-ci, son indigence intellectuelle est remarquable : il ne justifie ni ne commente jamais rien. Bref, son œuvre est le plus beau recueil de lieux communs, *et qui l'étaient déjà de son temps.* M. Bremond le constate, et il a raison.

Mais où il a tort, à mon avis, c'est quand il conteste l'importance de ce Boileau. Certes, Brunetière — on a appelé la *Vie de Jésus*, de Renan, un « léger roman » : que dirait-on de l'histoire littéraire si fantaisiste, encore qu'indigeste, de ce M. Brunetière? — avait tort lorsqu'il pensait (*a priori*, comme toujours, et sans le moindre examen des faits) que Molière, La Fontaine, Racine sont des élèves de Boileau et ont appliqué les principes de celui qu'il admirait comme le type même, comme l'idée du professeur : jamais des artistes de génie

n'ont appliqué les idées d'aucun professeur, que ce soient celles de Boileau ou celles de Brunetière. Mais Boileau, s'il n'a pas eu la moindre action sur les grands écrivains (c'est normal), il en a exercé une sur le public connaisseur, sur les amateurs, et tel est le seul rôle actif que puisse exercer un critique : ce ne sont pas les auteurs qu'il peut « guider », ce sont les lecteurs. Et, de plus, M. Bremond se trompe, je crois, lorsqu'il dit que La Fontaine, Molière et Racine, « si tant est qu'ils forment une école, Boileau n'appartient pas à cette école ». Sans doute, tous quatre, ils n'ont pas eu exactement les mêmes doctrines; mais jamais, à aucun moment, dans aucun groupe littéraire (non pas même la Pléiade), on ne s'est accordé tout à fait sur la théorie — ce qui n'empêche que nous ayons raison de reconnaître historiquement des écoles. Assurément, ceux que nous rangeons sous le nom de romantiques ou de classiques seraient souvent bien étonnés de se voir ensemble, car ils se croyaient tout différents; mais nous apercevons, nous qui avons du recul, les traits qu'ils ont communs et la parenté qu'ils ignoraient; rien de plus naturel. C'est plus tard qu'on découvrira les

caractères généraux de notre littérature, que nous ne savons pas encore distinguer, et nos « écoles », s'il y en a. D'ailleurs, il va de soi qu'un artiste échappe à son école pour autant qu'il a du génie; mais il lui appartient par son métier, sa technique, par sa base, si j'ose dire. La Fontaine, certes, et Racine et Molière, en tant que poètes, sont romantiques jusqu'à un certain point; mais ils sont classiques bien davantage. Nul grand esprit n'est exclusivement et uniquement classique ou romantique, mais il est légitime de considérer ce qui en lui domine.

Voilà pour Boileau (que de choses il y aurait à ajouter!). Ce n'est, d'ailleurs, pas de lui que M. Bremond nous donne le portrait le plus fouillé, — ni de Lamennais, qui lui fournit un beau cas de romantisme catholique, — ni de Walter Scott, qu'il considère comme un romancier admirable (la verbosité presque médiévale de cet Ecossais me l'a souvent rendu insupportable) et en qui il étudie le romantisme conservateur, dont M. Henri de Régnier lui aurait peut-être offert un exemple plus frappant pour nous (c'est incontestablement M. de Régnier, en effet, qui a le plus fait pour répandre

le culte sentimental des XVIIe et XVIIIe siècles : sous son influence, qui était très grande sur les jeunes générations d'écrivains, avant la guerre, « Versailles » qu'il avait, lui, si admirablement célébrée, « Versailles » avec tout ce qu'on enfermait dans ce mot d'images et de sentiments, était devenue dans la jeune littérature un véritable poncif). Les deux plus belles études de M. Bremond sont celles qu'il a faites de Maurice Barrès (autre romantique conservateur) et de Sainte-Beuve.

Chacune d'elles exigerait un long commentaire; faute de place je me bornerai à signaler que Barrès et Sainte-Beuve représentent pour l'auteur précisément deux types de ces âmes romantiques, que leur dédain de l'intellectualisme et leur mysticisme profane rendent prêtes à recevoir la grâce dont nous parlions plus haut. Quant au premier, la plupart des catholiques ne s'y sont pas trompés et il a trouvé chez les écrivains ecclésiastiques des sympathies singulières. Au reste, — on ne l'a pas encore remarqué, il me semble — M. l'abbé Bremond semble laisser entendre, dans un article qu'il a fait paraître au lendemain de la mort du grand écrivain, — mais peut-être ai-je tort de prendre sa

phrase à la lettre — que Barrès était bien près de se convertir [1].

Mais, quant à Sainte-Beuve, il faut avouer que M. Bremond ne nous convainc pas. L'auteur de *Volupté* témoigne lui-même qu'il n'a jamais pu pénétrer dans le christianisme « autrement que pour le comprendre ». Il a longuement « côtoyé » la foi, paraît-il : cela montre qu'il délimitait bien la frontière. M. Bremond est frappé de trouver qu'il a si bien raconté la conversion d'Amaury, si justement marqué les points sensibles, et il ne peut s'empêcher de croire que c'est lui-même que Sainte-Beuve a peint sous les traits de son héros. A moins que ce ne soit justement son contraire : on connaît le procédé de romancier, si commode pour *construire*, qui consiste à prêter à un personnage sur des points déterminés exactement les opinions opposées à celles qu'on a soi-même. On nous cite mille fragments où le critique a parlé du christianisme avec une extrême sympathie et la plus fine délicatesse.

1. *Correspondant*, 25 décembre 1923, p. 979 : « Il va sans dire que c'est ici l'ami qui parle, et de ce que tout le monde aurait pu voir aussi bien que lui. *Pour le prêtre*, qu'il ait reçu ou non des *confidences plus intimes*, il a *la bouche scellée*. » Barrès s'était donc adressé à M. l'abbé Bremond en tant que prêtre, pour des confidences intimes ?

Mais... et Renan? Sainte-Beuve, dit M. Bremond, s'il a jamais cessé de croire (ajoutons : ou s'il n'a jamais cru), « n'a jamais cessé d'aimer », sauf « dans les dernières années de sa vie — et encore! » Au sens où il faut prendre ici *aimer*, on pourrait presque dire que Renan non plus n'a jamais cessé d'aimer, — ou s'il y a un peu d' « attitude » dans son cas, c'est que les circonstances ont été telles qu'il a été très durement traité : en pareille occasion, qui sait si Sainte-Beuve n'aurait pas senti, agi comme Renan? Leur disposition à l'égard de la foi paraît la même sous bien des rapports, et si c'était Sainte-Beuve qui eût fait la *Vie de Jésus* et Renan qui en eût rendu compte, peut-être eût-il écrit à peu près l'article des *Nouveaux Lundis*. Tout au moins il aurait pu écrire celui que, l'année précédente, Sainte-Beuve consacrait aux Evangiles et dont M. Bremond nous cite des passages qu'on pourrait prendre par endroits, s'ils étaient d'un autre, pour un pastiche de Renan.

LES BELLES PHRASES DE MICHELET

15 février 1924.

Pour célébrer le centenaire de Michelet, M. Robert de Flers a eu l'excellente idée, que M. Jacques Patin a réalisée, de demander à quelques personnes quelle est, à leur avis, la plus belle phrase de Michelet; et le supplément littéraire du *Figaro* nous apportait, samedi dernier, les réponses.

Mme Gérard d'Houville cite ce vers, qui est délicieux, et que M. de Hérédia, son père, « prononçait jadis en riant et posant la main sur ses cheveux noirs » :

Sombre comme la nuit et, comme elle, peu sûre...

Mme de Noailles en rappelle un autre, qui certes est moins beau :

Dans un si grand accord, on dirait un combat !

Quelques-uns se sont récusés : MM. Henri de Régnier, Camille Mauclair, Maurice Magre. Edmond Sée, Octave Uzanne. La plupart des autres ont indiqué des phrases qui sont plus belles par leur sens que par leur forme même; qui sont, selon le mot de M. Paul Souday, des belles pensées plutôt que des belles phrases. Ainsi, M. Théodore Reinach cite :

L'homme est son propre Prométhée,

et M. Camille Jullian, qui aime aussi cette maxime, nous en donne le contexte. M. Georges Lecomte;

L'histoire est une résurrection.

M. Edouard Schuré :

Une âme vaut plus qu'un empire.

M. Georges Goyau :

Souvenons-nous toujours, Français, que la patrie chez nous est née du cœur d'une femme, de sa tendresse et de ses larmes, du sang qu'elle a donné pour nous.

(C'est une erreur, par parenthèse, de croire que la patrie française est née au temps de Jeanne d'Arc. Le sentiment national le plus pur, et sous sa forme moderne, respire déjà dans la *Chanson de Roland.*)

M. Abel Hermant a été frappé par un passage où Michelet formule très bien l'idée qu'il se fait de l'hellénisme, et qui doit s'accorder assez à celle que M. Hermant en a lui-même. M. Gérard Bauer rappelle ce petit récit pathétique de l'entrevue de Mme de Prie et de M. d'Argenson :

Il se tenait fort en arrière, craignant son propre cœur, se défiant de la tragique fée. Un matin, celle-ci, lui donnant audience, l'admet à l'italienne au lieu mystérieux de sa toilette intime, comme un amant ou un ami. Elle penchait alors vers sa chute; elle était au plus fort de sa lutte désespérée. Maigrie déjà, pâlie d'un feu morbide, elle était belle encore, belle de son audace, de sa crise, de la mort prochaine. D'Argenson fut touché. Un autre eût profité. Il tomba à genoux... Et la philosophie fit hommage à Satan. Le siècle, troublé encore, en cet ange du mal saluait cependant comme un génie d'orage, la volcanique écume où souvent la nature prélude à ses enchantements.

Mais, s'il avait eu assez de place, M. Gérard Bauer nous aurait sans doute cité ce qui précède et

ce qui suit. Et, en somme, cette hésitation qu'ont marquée la plupart de ceux que le *Figaro* a interrogés et les choix mêmes qu'ils ont faits, montrent combien il est difficile de trouver chez Michelet une phrase à détacher, une phrase qui se suffise, comme on en trouve à foison dans la prose de Rabelais, de Bossuet, de Chateaubriand, de Hugo, de Musset, de Barrès, d'Anatole France et de beaucoup d'autres. C'est toujours un long paragraphe, très souvent plusieurs pages qu'il faudrait donner. Pourquoi? Parce que le premier mérite du style de Michelet, c'est l'élan. Un fragment qu'on en découpe perd par là une bonne part de sa beauté, qui dépend étroitement de la beauté du tout. Chaque phrase de Michelet est belle tout d'abord parce qu'elle concourt et participe au mouvement de l'ensemble et qu'elle en est un moment. Dès qu'on la sépare de ce qui l'amène et la prolonge, dès qu'on l'arrête, elle perd cette première beauté-là. Aussi est-il bien rare qu'on puisse citer de Michelet, sans le trahir, autre chose que d'assez longs morceaux, où toute la courbe d'une pensée ou d'un sentiment de l'auteur ait eu le temps de se développer.

Il n'y eut jamais, d'ailleurs, un grand écrivain moins « styliste » que Michelet, plus spontané, chez qui le style traduise plus immédiatement le mouvement intérieur. Ses livres sortent directement d'une âme inspirée, tout abandonnée à une sensibilité de génie qui commande tout, y compris la pensée; au juste, ce sont des actes lyriques de foi en certains dogmes. Aussi leur beauté est-elle plutôt d'ordre religieux, si l'on peut dire : elle conviendrait mieux à des livres sacrés, à des évangiles, qu'à l'histoire de France et à l'histoire naturelle, qui sont science autant qu'art. Et ce peu de convenance de la « manière » au sujet, qui cause parfois un certain malaise, nuit un peu à la valeur (même purement esthétique) de l'œuvre. Qu'est-ce qu'une histoire de France dont on se dit à chaque instant qu'elle n'est pas véridique, et non seulement parce qu'on a découvert mille faits depuis qu'elle a été écrite, mais parce que l'auteur manque de critique et est aveuglé par son cœur? On regrette que Michelet n'ait pas traité un autre genre; mais cela dit, il faut admirer son flamboyant et poétique génie.

Un universitaire, M. Lucien Refort, qui vient de

publier un livre excellent [1] où il a relevé avec une patience et une minutie surprenantes les procédés d'expression de Michelet, fait remarquer combien le grand écrivain est porté (au moins autant que Victor Hugo) « à tout concevoir sous la forme de symboles ». « Or, le Symbole, c'est l'Art, ajoute M. Refort, et chez Michelet, l'artiste est bien au-dessus du penseur. » Comme chez Hugo. Tous deux pensent par symboles, c'est-à-dire qu'ils remplacent à tous moments l'idée par l'image concrète et sensible. Seulement, ils n'ont pas du tout la même forme d'esprit. Le symbolisme de Hugo est « plasticien » : le poète traduit à sa manière la réalité par des lignes et des couleurs; tandis que Michelet, dont le symbolisme est psychologique et moral, l'interprète selon des rapports intérieurs et des idées. Tout cela, naturellement, ne doit pas être pris d'une façon absolue, et il va de soi qu'on n'a pas le génie symbolique de Hugo sans s'intéresser au sens profond et musical des êtres et des choses, ni celui de Michelet sans s'arrêter à leur aspect. Mais ce sont là les caractères dominants en chacun d'eux et qui commandent leurs styles.

1. Champion, éditeur.

S'il y eut jamais en français un plus grand écrivain que Michelet, on peut se le demander. Toutes les qualités, il les a.

Peintre, premièrement, ou plutôt dessinateur et graveur, car ce qu'il nous donne, ce sont des eaux-fortes plutôt que des aquarelles, et rarement il met la couleur : s'il pose quelque touche, c'est légèrement, comme lorsqu'il nous montre les Gaulois « avec leurs yeux *bleus*, leurs moustaches *fauves*, leurs colliers *d'or* sur leurs *blanches épaules* ». Mais à tout moment un rapide et fiévreux croquis évoque tout : Hébert et Chaumette, « ces fouines à museau pointu, propre à tremper dans le sang » ; Barnave : « Il avait l'air d'un avocat duelliste, tout prêt aux deux sortes d'escrime »; Du Quesnoy, « fixé à l'état de fureur »; Coffinhal, « homme de bras et d'échine »; Condé, « un général d'été »; Marie Stuart, « pâle rose de prison »; Wallenstein, « un marchand de meurtres »; le cardinal Dubois, « ... cette ordure romaine, par les canaux, fentes et fissures que fit partout sous terre une main astucieuse, filtra, souilla, infecta toute la politique du temps »; la Valois de l'Affaire du collier, « une mendiante à quatre chevaux ». Voici le Grand

Ferré, l'une des formes de l'allégorique Jacques Bonhomme :

Quand il a battu l'ennemi comme blé en grange, quand il l'a suffisamment charpenté de sa hache et qu'il a pris chaud à la besogne, le bon travailleur, il boit froid et se couche pour mourir.

Le roi « *enterré* dans son habit de velours noir »; et les ouvriers flamands :

...De rudes hommes qui avaient foi dans la grosseur de leurs bras et la pesanteur de leurs mains, des forgerons qui, dans une révolte, continuaient de battre l'enclume sur la cuirasse des chevaliers, des foulons, des boulangers qui pétrissaient l'émeute comme le pain, des bouchers qui pratiquaient sans scrupule leur métier sur des hommes.

Imaginez l'effroi causé à l'amiral anglais quand il vit l'Armada, « les cent cinquante géants qui *occupaient* l'Océan *de leur masse, de l'ombre sinistre de leurs voiles immenses* » ? Voulez-vous voir la Diane de Jean Goujon quand elle était à Anet ? Ecoutez :

Le gracieux génie du lieu fut ainsi évoqué du fond des ondes, une Diane non mythologique, plutôt une fée chasseresse, jeune, fraîche et légère, posée à peine, comme pour respirer un moment. Mais elle y est restée plus

longtemps qu'elle ne le voulait, au doux murmure des eaux; ses beaux yeux errent et nagent; et elle ne bouge plus, rêveuse, prise elle-même à son enchantement.

On cherchera dans la *Révolution française* la fameuse mort des Girondins qui montent à la guillotine — la guillotine, dit-il ailleurs, « faisait son repas. Les charrettes de cette boucherie venaient lui apporter sa viande » — des Girondins, donc, qui ne cessent de chanter, et dont le chant s'affaiblit à mesure que leur ombre diminue, jusqu'à ce qu'il s'éteigne au moment où tombe la dernière tête : celle de Vergniaud. Ou plutôt on cherchera la fin du procès de Danton : on croit entendre cette voix incolore, fade, régulière, de Saint-Just; cela fait mal au cœur :

Tout le monde baissait la tête; on était navré, malade. Lui, d'une voix monotone, faible et basse, mais invariable, il allait comme un timbre d'airain... Ce long supplice des trois Comités étant fini, les bougies aussi finissaient et la lumière défaillait. Les têtes se relevèrent un peu; les ternes regards se tournèrent vers Robespierre, plus pâle que l'aube blafarde de mars. Il ne donna pas un signe...

Je cite au hasard, sans grand choix et aussi sans

grande conviction, comme on dit, parce que je sais tout ce que Michelet perd à être ainsi découpé. C'est qu'il ne fait jamais un portrait, un paysage : c'est toute sa pensée, encore une fois, qui est une image, un symbole; et sa sensation est constamment vive, si vibrante qu'elle tremble encore sur le papier. Le roi revenant de Varennes : quoi de plus ordinaire que ce qu'on va lire ? Et pourtant, la scène *saute aux yeux :*

> Le roi, dans sa voiture, se vit constamment entouré d'une masse compacte de peuple; la lourde berline nageait dans une épaisse mer d'hommes et fendait à peine les flots. C'était comme une inondation de toutes les campagnes voisines qui, tour à tour, sur la route, lançaient des vagues vivantes à cette malheureuse voiture, vagues furieuses, aboyantes, qui semblaient près d'abîmer tout, et pourtant se brisaient là.

Pour Michelet, tout se personnifie ou devient visible : la France, dont il fait le célèbre portrait que tout le monde connaît — « Dos à dos, la Franche-Comté et la Lorraine, attachées ensemble par les Vosges... » —; le monde même, « fatigué dans ce rude sentier », qui « eût mieux aimé se reposer avec saint François et saint Bonaventure

sous les mystiques ombrages du *Cantique des Cantiques* »; et les idées, les rapports moraux, tout.

La Révolution, devenue reine, entrant dans les Tuileries, trouva là ce vieux meuble royal (le dogme de la raison d'Etat) et tout d'abord en fit usage en le cassant sur la tête des rois qui s'en étaient servis.

Jusqu'à la pierre des cathédrales, pour lui, se fait chair :

L'art, l'action, le drame sont étrangers à la matière. Pour que l'inerte matière devienne esprit, action, art, pour qu'elle s'humanise et s'incarne, il faut qu'elle soit domptée, qu'elle souffre. Il faut qu'elle se laisse diviser, déchirer, battre, sculpter, tourner, qu'elle endure le marteau, le ciseau, l'enclume, qu'elle siffle, gémisse. Voilà sa passion, etc.

Un demi-volume ne suffirait qu'à peine à faire sentir ce pouvoir qu'a Michelet de faire paraître à l'instant devant nos yeux ce dont il parle, ce qu'il sent en « pensant ». Et pourtant, ce n'est là qu'une partie de ses dons, car il est peut-être encore plus « auditif » que « visuel ».

Toutes les diverses musiques, il nous les fait entendre, en effet : il a le nombre, le mouvement oratoire, le don de traduire, d'exprimer par le

rythme et le son comme les impressionnistes modernes, il a les plus beaux vers... Mais il faut ici renoncer à citer rien : morceaux d'ensemble comme celui qui termine le chapitre sur Watteau, couplet des cloches ici et là, notamment dans l'introduction de la *Révolution*, air de cornemuse des highlanders, harmonies imitatives, accords par lesquels se terminent ses chapitres, ces phrases d'un rythme divin et subtil :

> ...Déjà, de toutes parts, coulaient les larmes, éclataient les soupirs, et si du côté de Paris le vent eût porté cette nuit, on eût entendu les sanglots.
>
> ...L'alouette le trouvera en montant au soleil, de son sillon d'avril.
>
> (Coligny) ... isolé dans la grande crise qui le menait à la mort, il n'eut plus d'appui que son propre cœur.

Mais je me suis amusé à faire un choix parmi les vers et les strophes que la prose de Michelet offre par centaines, et qui sont un enchantement pour l'oreille tant ils sont toujours bien placés, et je veux le donner ici :

> — *On conta qu'un rêveur errant au vent du Nord...*
> — *L'œil profondément noir et plongeant dans la nuit.*
> — *Grands cœurs! qui de leur sang nous ont fait la Pa-*
> *[trie !*

— (Le chant de cet homme)
Sorti de sa douleur et de son sein brisé.
— (Le coq du clocher)
Qui plane et voit au loin
Pressent de tous côtés les vents de l'avenir.
— (Les bannis de Liége)
Qui, sans toit ni foyer, erraient en plein hiver,
Vivant de proie, comme des loups.
— Qu'ils aillent donc, tristes amants,
Par les forêts, à l'aventure !...
— Les murs les répétaient encore
Et l'écho ne s'était pas tu.
— *Un long travail de haine par des moyens d'amour.*
— (Lamartine :) *Il va de sa grande aile, oublieux et [rapide.*
— (Le portrait de Mme de Parabère, représentée oisive,)
Ayant sur sa main détendue
La colombe d'amour qui s'endort au repos.
— *Le léger bruit qui se fait à la porte...*
Peu de chose, la mort qui frappe à petits coups.
— *La Bête triomphante a beau narguer le monde*
Sur son trône des mers !
— (Voir la grande Amérique)
Monter, monter si haut dans son immensité,
Orgueil, espoir, salut du monde !
— *Pas un mot à répondre à la plainte du monde*
Ni au cri de son cœur !
— Ce son grêle et sans souffle
Auquel on reconnaît les morts.
— *La France put savoir, alors, ce qu'il en coûte*
D'avoir fait un héros, un prince à la Corneille,
Vivant dans le sublime,
Ne parlant aux mortels que du haut des trophées !

— Elle avançait vers lui
Comme un abyme du Destin
Dans un funèbre attrait de mort et de suicide.

Tel est le poète Michelet.

Joignez enfin que ce qui manque le plus souvent aux modernes, la beauté du langage (considérée en dehors de la musicalité), la qualité propre de la langue, ce que j'ai jadis appelé (bien mal) la « beauté grammaticale », il l'a! Ses incorrections sont assez nombreuses, surtout dans l'*Histoire des temps modernes;* avouons-le : il est plein de « fautes » — et la plupart sont belles. Pourquoi? Parce qu'elles sont faites, en quelque sorte, selon le génie du français. Michelet est le type même de l' « écrivain de race », le contraire de Flaubert. Quel beau style a pourtant celui-ci! La musique de ses phrases est émouvante, ses images, ses descriptions peignent d'une façon saisissante, même ses paragraphes sont bien coupés; mais son français, syntaxe et vocabulaire, est gauche et laid : bref, la matière qu'il travaille est médiocre. Il fait des « fautes » : ce n'est rien; mais ses fautes sont laides : ce sont les maladresses d'un écrivain qui n'a pas le sentiment du français. Celles de Michelet sont d'un

écrivain-né, qui use du français avec une liberté royale et toujours heureuse.

Ah! la syntaxe embarrasse peu Michelet; mais il est de ceux qui peuvent jongler sans péril avec les glaives les plus affilés. Il a des inversions, des hardiesses bien périlleuses; ses négligence mêmes, encore une fois, sont parfois des beautés. Ce n'est pas qu'il se travaille; au contraire, il dit ce qu'il veut dire sans la moindre recherche ni coquetterie, brutalement, et pourtant avec une élégance souveraine : les meilleurs tours français et les plus anciens renaissent sous sa plume tout naturellement, et à cause de cela semblent neufs et faits pour lui. (Pauvre M. Albalat, comme il doit blâmer un langage si « archaïque »!) Il sacrifie tout à la brièveté, au besoin de mettre en relief le détail important. Pour que le mot frappant ressorte, il use des tournures les plus téméraires : « La guerre, ce triomphe du Diable, elle y porta l'esprit de Dieu. » « Les assiégés n'espéraient et ne voulaient aucune pitié. Forcés de se rendre, le légat offrit la vie à ceux qui abjureraient. » « La garnison dormait, et dormait aussi Villeroy », etc., toujours ainsi. Peu lui importe que les régimes, les compléments d'un

même mot soient constitués d'une façon différente; ce qui ferait le plus souvent la phrase boiteuse chez d'autres, chez lui la fait plus forte; il écrit : « Ce jeune homme, vieux de guerre et d'avoir tant tué... — Quand il sut l'incendie de Saint-Domingue et que les nègres égorgeaient tout... — Fort qu'ils étaient d'espoir et de voir sur les tours de Saint-Nicolas... », etc. Il va droit à la concision toujours, au raccourci le plus serré : « Il faut que nous voyions mourir... ce qui nous allaita tout petit, ce qui fut notre père et notre mère, *ce qui nous chantait* dans le berceau... — ... Ces noyades d'enfants bouleversèrent les cœurs. Les femmes *allaient au moment* et les arrachaient aux noyeurs. » Economie de toute une proposition : « A chaque ville, il fallut un siège, à Bouchain, au Quesnoy, à Avesnes, qui fut prise d'assaut, brûlée *et tout tué*... — La gent routinière des bourgeois, les servait, quoi qu'ils fissent, *vexée remerciait, battue baisait la main*... — ...Il avait tiré sur le roi une lettre de change qu'il fallait payer *ou mourir*. » Economie du verbe, de l'adjectif, de tout ce qui se peut : « Le roi y vivait seul (aux Tournelles) et chichement. Petit état, froide cuisine...

— ...L'Angleterre lui était déjà hostile, l'Allemagne jalouse et ses amis très froids. En revanche, ses ennemis d'une ardeur furieuse. — ...L'existence, pour ainsi parler, était volatilisée. Plus de solide, tout fluide, et bientôt gaz évanoui. — ...Sa plume est une épée, courte et vive, à bien ferrailler. — Harcourt... fut assez pour battre Condé. — Homme noir, d'ailleurs, à jeter son maître dans les plus noirs complots. »

Voilà la phase maigre, nerveuse, brûlante de Michelet, la plus vibrante prose qui ait été écrite depuis Saint-Simon, peut-être, et où l'on trouve à chaque instant des traits comme celui-ci :

La dernière levée de la France, légion imberbe, sortie à peine des lycées et *du baiser des mères*...

UN ROMAN CATHARE

11 avril 1924.

Je ne jurerais pas que tout le monde connaît bien l'hérésie cathare... Elle avait conquis une bonne partie du midi de la France au XIIe siècle; elle était affreuse. Les Cathares poivraient leur manichéisme d'un peu de bouddhisme : étrange cocktail! Ils admettaient la coexistence du principe bon et du principe mauvais et ils croyaient que la création est l'œuvre du second. Le premier, le dieu bon, ne s'en occupe guère : l'âme tient de lui, mais le corps et toute la matière est de Satan. Si la chair est démoniaque, quelle sottise de croire au péché originel et à l'Immaculée Conception, à l'Incarnation, à la Rédemption! Jésus ne s'est pas fait homme : il n'a pas revêtu cette chair perdue; il n'a pris que

les apparences d'un homme et la Vierge n'est qu'une femme comme toutes les femmes; et le Sauveur n'a rien sauvé : il est venu pour enseigner aux hommes à lutter contre le monde créé. Le baptême : sottise! Le respect des croix, des reliques, des cérémonies : absurdité. Le devoir est de détruire la création : la chasteté est nécessaire, car il ne faut point procréer et appeler une âme de Dieu dans un corps de Satan; il ne faut plus manger de viande, d'œufs, de lait, ni rien d'animal, car les âmes impures se réincarnent dans les animaux, et les aliments forts, comme le vin, sont dangereusement excitants; il ne faut plus aimer, non pas même ses parents, sa famille; il faut travailler à détruire en soi toute vie intérieure, à renoncer à tout; il faut sans cesse espérer, contempler, aimer la mort. Certains se laissaient mourir de faim : on appelait cela l'*endura;* pourtant, l'homicide était proscrit, et donc la guerre et la punition par le bourreau. Quant à l'Eglise terrestre, c'était le temple de Satan.

Pourtant, les Cathares avaient reformé une sorte de hiérarchie, tout au moins de prêtrise. Pratiquement, bien peu d'êtres humains étaient capables

de ce détachement que leur foi exigeait : aussi admettaient-ils deux degrés de pureté. Il y avait les « parfaits » qui obéissaient rigoureusement à la loi de chasteté, du renoncement à toute œuvre de chair, et la masse des faibles, des fidèles ordinaires qui n'avaient pas la force de se soumettre rigoureusement à la loi, qui ne l'appliquaient que selon leur pouvoir, se mariaient, respectaient même les rites catholiques. Ils devaient seulement faire leur possible pour se rapprocher de l'état de pureté et révérer à genoux les parfaits. Et ils pouvaient être sauvés de la métempsychose pourvu qu'un de ceux-ci leur conférât peu avant leur mort la consolation, le *consolamentum* (symbolisé par une sorte de bénédiction ou d'imposition des mains, je pense), grâce à quoi ils devenaient parfaits à leur tour. C'était bien commode et cela permettait, moyennant cette précaution, une vie agréable. Le catharisme, propre tout ensemble à satisfaire les âmes les plus mystiques et les corps les plus sensuels, ne fut détruit que par les flots de sang que répandit la croisade des Albigeois.

M. André Thérive suppose qu'il ne l'a pas été ou qu'il a revécu dans l'église janséniste d'Utrecht

(peut-être est-ce là un fait réel, je n'en sais rien). Et le roman qui lui a valu le prix Balzac est un roman cathare[1]. Nous n'en avons que peu, je crois, dans la littérature française.

Joignez que *Le plus grand péché* est un roman historique. On a souvent quelque dédain pour le roman historique : et, aussi bien, ce peut être le genre le plus faux du monde. La biographie romanesque, que le succès d'*Ariel ou la Vie de Shelley*, par M. André Maurois, a mise à la mode, est également un genre faux. Mais *Ariel* n'est pas tout à fait une biographie romanesque. M. Maurois assure, dans les dix lignes de préface qu'il a imprimées en tête de cet excellent livre, qu'il s'est efforcé à conter la biographie de Shelley comme un roman : cela ne signifie pas qu'il ait rien inventé. Les historiens les plus austères ne se sont jamais privés de commenter les faits ni même d'en reconstituer « l'atmosphère » d'après les documents contemporains : ils n'ont d'autre devoir que celui de bien distinguer ce qu'ils supposent de ce qu'ils savent; il y a pour cela tout un répertoire de formules, comme : « On peut croire... » ou « Il est

1. *Le plus grand péché* (B. Grasset, éditeur.)

permis d'imaginer que... » Une biographie véritablement romancée, c'est celle où l'on prête au héros des actions qu'on invente. Ce n'est pas là ce qu'a fait M. Maurois, qui paraît s'être très soigneusement documenté (autant que j'en puis juger, du moins, car je n'ai pas étudié les sources de la vie de Shelley).

De même, ce qui rend un roman historique déplorable, c'est qu'il mette en scène et fasse agir des personnages célèbres. Qu'on nous montre le grand roi, si l'on veut, mais au second plan, comme a fait M. Henri de Régnier dans cet incomparable *Bon plaisir* (ses romans historiques sont les modèles du genre) ; et qu'on ne prenne pas pour protagonistes des hommes illustres, à la façon d'Alexandre Dumas : car, à voir un personnage historique accomplir tant de choses dont son histoire ne parle pas, et pour cause, on éprouve un étrange malaise. Une biographie vraiment romancée, c'est justement un roman historique de ce genre : fût-elle composée, écrite avec un art exquis, si l'on montre qu'elle n'est pas véridique, qui donc y prendrait plaisir? Je parie qu'un simple « ce n'est pas vrai » suffirait à lui ôter la plupart de ses lecteurs.

Au contraire, rien de plus légitime que de placer une fiction dans le passé, que de faire vivre dans un cadre historique des héros inventés. Pourtant, en ce cas encore, ce qui est assez dangereux, c'est le roman de mœurs historique : on y risque fort de tomber dans l'archéologie, dans la curiosité. Mais un roman psychologique peut gagner à se dérouler dans des temps révolus. C'est qu'un auteur qui veut placer dans le présent quelque âme singulière par ses passions, il heurte souvent l'expérience personnelle du lecteur, laquelle est parfois médiocre faute de pénétration et d'intuition, mais qui n'en existe pas moins. Tandis que les personnages que nous apercevons avec un certain recul nous semblent plus dépouillés de contingences : l'auteur leur crée une atmosphère artificielle où il est plus libre de styliser leurs sentiments, de séparer une de leurs passions, de la faire jouer; et c'est pourquoi toutes les tragédies classiques sont en somme des pièces historiques (y compris, dirais-je volontiers, la *Princesse de Clèves*). Racine trouvait plus de facilité à styliser les sentiments de Phèdre ou de Bérénice, qu'il n'en aurait eu à styliser ceux de deux héroïnes qu'il se fût supposées

contemporaines. M. André Thérive, lui, ne se proposait nullement de nous montrer l'hérésie vivante dans la société, comme Huysmans la magie noire et le satanisme; il avait pour dessein de nous faire voir les ravages causés dans une âme par une affreuse doctrine comme celle des Cathares : aussi a-t-il trouvé commode, pour cette étude, de placer son « sujet », son héros dans le passé : il en a fait un homme de 1860 ou environ.

*
* *

C'est le lieutenant Léonard Vallade, en garnison à Bergues. Ce Vallade n'est pas un joyeux luron, ah! pas du tout! C'est une de ces âmes qui naissent et meurent ennuyées. Rien de romantique dans cette mélancolie : tout simplement, ces Vallades manquent (moralement) d'appétit. Celui-ci vit noyé dans le gris de sa pensée, de ses sentiments et du brouillard de la ville où il habite. Il fait l'amour à la fille de l'aubergiste, et cette liaison ancillaire ne l'égaye pas. Mais pas davantage la joie un peu grosse de ses camarades avec lesquels il prend ses repas au *mès* (comme

M. Thérive a raison de ne pas travestir le français en anglais et de ne pas écrire *mess!*). La mort même de sa mère, suivie coup sur coup par celle de son père, le plonge non point dans une violente douleur, mais dans une tristesse redoublée, plus incolore encore. Et tout ce premier chapitre, où l'auteur (faut-il le dire?) s'est bien gardé de proclamer que la scène se passe sous le second Empire, mais où il nous le fait sentir le plus subtilement du monde par des nuances discrètes, et où tout est peint solidement et finement, paraît un des meilleurs du livre.

Un soir, en rentrant à son auberge, Vallade avise dans la salle un petit vieillard vêtu d'un manteau jaunâtre. Ce bonhomme vient le retrouver dans sa chambre sans y avoir été invité, et parle au lieutenant de l'état de son âme avec une pénétration étonnante; puis il lui expose sa doctrine, qui est à peu près celle des Cathares (le mot n'est d'ailleurs pas prononcé), raconte sa propre histoire et fait si bien qu'il inspire à Vallade, lui insuffle sa foi affreuse. Tout a été aussi soigneusement préparé que possible ; nous sentons le cœur sans défense et à demi submergé par la tristesse du lieu-

tenant Vallade ; puis nous nous disons qu'il y a eu sans doute bien des conversions aussi rapides que la sienne ; néanmoins, tant de soudaineté à recevoir, à accepter, à « vivre » la croyance sinistre imposée par le Hollandais, cela nous surprend. C'est une convention : il faut accepter la donnée de l'auteur.

Maintenant, Vallade a donné sa démission et il est revenu dans le domaine familial, où, depuis la mort de leurs parents, sa sœur ne peut rester seule et où il faut un maître pour surveiller l'exploitation rurale et le patrimoine. C'est une saine créature, cette Aména, sortie du couvent depuis peu, belle fille aux larges hanches et bonne ménagère, faite pour aimer un époux et élever des enfants. Et à peine revenu, ce Vallade commence à détruire en elle, attentivement, le goût de la vie.

Il ne le fait pas avec adresse, car il n'est pas bien fin, mais brutalement : ses maximes, ses opinions sinistres, son irritation, la sombre humeur qu'il montre perpétuellement troublent et font souffrir la pauvre créature qu'il n'aime pas, qu'il se fait gloire de ne pas aimer plus que son père, sa mère ni personne; à qui il le dit; pour qui enfin

il est le frère aîné, le chef de la famille, le maître du domaine; et qui, ne l'oubliez pas, est une « jeune personne » modèle 1860. Son désespoir, l'amertume dont il tire une sorte de délectation, l'odeur de mort et de pourriture qui sort de lui, on voit tout cela envahir Aména ; pleine de vie, elle ne saurait être convertie, mais peu à peu elle désespère. On propose pour elle un bon mariage : il la force par son ascendant à refuser, car il ne faut pas procréer. Et il vit ainsi quelque temps, inspirant une vague répugnance à tous, les haïssant aussi, sur ses terres auxquelles il ne veille pas, qui périclitent un peu et péricliteraient tout à fait s'il n'avait pris un jeune régisseur. Celui-ci a travaillé pour être instituteur : hardi avec le maître qu'il appelle « Monsieur » et non pas « Notre Monsieur », arriviste et bien décidé à faire sa fortune, c'est un « mauvais esprit », comme on devait dire, et représentant les nouvelles générations paysannes de ce temps, un type historiquement très amusant.

Mais, un jour, Vallade tombe amoureux d'une jeune gouvernante au service de ses voisins, et celle-ci devient sa maîtresse, beaucoup par amour, un peu aussi par intérêt : parce qu'elle espère

qu'elle sera épousée par le hobereau et s'appellera Mme Vallade. Quand je dis que Vallade *tombe amoureux*, je traduis fort grossièrement ce que nous peint M. Thérive : plus exactement, Vallade éprouve pour cette jeune fille des sentiments d'attirance et de dégoût ensemble, sans compter qu'il n'oublie jamais de se préférer mille fois à elle, et que, tout en souffrant de manquer à sa loi, il tire de là un mépris de lui-même qui n'est pas sans lui donner quelque amère jouissance ; mais comme, au total, l'attirance domine, c'est de l'amour. Et Renée paraît ensemble éprise et adroite, très inquiète, victime et conquérante. L'auteur est beaucoup trop fin pour prêter à ses héros une psychologie en rouge et bleu : il sait que nos sentiments sont ordinairement mélangés, que chacun d'eux coexiste souvent avec son contraire, qu'ils varient enfin et que l'ombre et la lumière se succèdent en nous comme au dehors. Souvent c'est à peine si l'on saurait spécifier la « dominante » d'un état qu'il décrit et donner un nom synthétique. Rien de plus nuancé et subtil.

Venons au dénouement. Vallade a décidé sa maîtresse à quitter la famille où elle est gouvernante, il

l'a installée dans un village voisin et compromise tout à fait. Inconséquent, troublé, faible et ivre de désespoir comme toujours, il ne lui reste plus qu'à l'amener chez lui, à l'installer auprès de sa sœur et à l'épouser : à quoi il se résout avec une voluptueuse amertume. Il part avant elle pour tout préparer : elle le rejoindra quelques heures plus tard. Un accident de son cheval l'arrête à une demi-heure de chez lui : il gagne sa demeure et surprend sa sœur dans les bras du jeune régisseur qui affronte le maître hardiment. Ainsi Vallade épousera la demi-servante, sa maîtresse, tandis qu'Aména sera la femme du demi-paysan, son amant : cet avilissement à la fois l'écœure et ne lui déplaît pas. Mais Aména se noie dans l'étang, et toute la situation douloureuse et trouble qui s'ensuit est exposée : la fin vaut le commencement.

Et le « plus grand péché » ? Un simple curé de campagne l'a expliqué : ce n'est pas le péché de la chair, c'est celui de l'orgueil, celui de l'esprit révolté contre Dieu.

Tel est ce subtil roman, traité avec un extrême raffinement, parfaitement mené et fort bien écrit. Il fait honneur au prix Balzac.

GEORGES DUHAMEL

25 avril 1924.

Il y aurait une bien intéressante enquête à faire sur la manière dont naissent les romans. Depuis un an ou deux, j'ai interrogé quelques écrivains qui me paraissent vraiment des romanciers-nés, et tous, ils m'ont fait à peu près la même réponse. Il y a un premier stade qui est plus ou moins long : c'est le temps de l'observation, de la conception et de l'élaboration plus ou moins consciente ou volontaire de l'œuvre ; mais, une fois le sujet mûri dans leur tête (ceux qui ont le moins de mémoire s'aident au besoin de quelques plans successifs, assez sommaires), une fois surtout les personnages bien constitués et bien vivants, alors, un beau jour, ils se mettent à écrire rapidement, et l'œuvre sort tout

entière d'affilée, au courant de la plume, d'un seul jet. Peu leur soucie, à ce moment, comment elle est rédigée, et si c'est même en charabia. C'est seulement quand le récit est mis au jour de la sorte qu'ils reprennent leur première rédaction pour l'améliorer, recopient leur manuscrit une fois, deux fois ou plus, ou point du tout, bref le corrigent selon leur souci et leur sentiment de la perfection et de la beauté. Mais ce « premier jet » spontané, ce jaillissement est très caractéristique : M. Henri de Régnier, par exemple, écrit alors si vite, je le sais, qu'il est souvent embarrassé lui-même, et çà et là incapable de relire ses lettres à peine formées.

— Alors, comment faites-vous ? lui ai-je demandé.

— Il y a bien, dans les phrases les plus obscures, quelques mots déchiffrables : grâce à eux, je reconstitue le reste.

Ainsi fait Abel Hermant, ainsi Gérard d'Houville, ainsi Colette, ainsi Estaunié... Je suis persuadé que, si l'on poussait cette enquête auprès de nos contemporains, et si l'on recherchait aussi comment ont travaillé les romanciers purs dans le

passé, de Balzac et George Sand, par exemple, à Alphonse Daudet et Maupassant (laissons Flaubert: c'est un cas singulier), on verrait qu'ils ont procédé comme je viens de le dire. L'écrivain qui est vraiment fait pour inventer et narrer des romans n'utilise point directement des notes, sinon dans la période préliminaire de préparation matérielle (je pense à la documentation de Zola, des Goncourt), ou d'élaboration intérieure, d' « incubation » ; mais son récit jaillit, lorsque le moment est venu, d'un seul élan. L'auteur ne commence point par le milieu ou la fin, ne compose pas le troisième chapitre, par exemple, avant les deux premiers, n'insère pas de fragments tout faits, de « couplets » polis à l'avance. Bref, la méthode naturelle du romancier-né n'a rien à voir avec ce travail de mosaïque dont proviennent souvent les œuvres de pensée pure, d'histoire, etc... L'homme doué pour faire des récits, eh bien, il procède comme vous ou moi lorsque nous narrons une anecdote dans la conversation : en un mot, il *raconte*. Son roman, quand il est mûr, naît comme un conte oral.

Or, notez bien qu'il ne suffit pas d'être un romancier-né pour composer de bons, c'est-à-dire

de beaux romans — ah! il s'en faut! — Je sais même des romanciers-nés qui n'en feront jamais de tels, à mon goût. C'est que le tempérament et les dons de romancier ne suffisent pas à permettre, eux seuls, qu'on fasse une véritable œuvre d'art. Ils sont nécessaires, mais non suffisants. Il faut pour écrire un beau livre d'autres qualités encore : et d'abord le sentiment littéraire, le talent de faire un livre (je ne sais comment dire), dont certains auteurs de romans, puissamment doués comme romanciers, mais peu comme artistes, sont tout à fait dépourvus. Et, d'autre part, c'est un fait que certains beaux romans de notre littérature ont été composés (artificiellement, pour ainsi parler) par des écrivains qui ne sont rien moins que des romanciers-nés : tels ceux d'Anatole France, ou de Fromentin, si vous voulez. (Et, de même, quelques-uns des plus beaux poèmes de nos anthologies ont pour auteurs des gens qui ne sont rien moins que poètes.) C'est que l'art peut tout...

Or, M. Georges Duhamel est le plus romancier des hommes, et ensemble, un artiste excellent.

*
* *

C'est un auteur fécond. Je sais plusieurs écrivains de son âge (les annuaires nous apprennent qu'il est né en 1884) qui ont une œuvre plus considérable ; mais il ne faut pas confondre la fécondité de M. Duhamel avec cette facilité dangereuse qui entraîne presque toujours ceux qui en sont très bien doués à s'admirer de l'avoir et à se contenter trop aisément : il est bon que l'artiste souffre un peu pour produire. M. Duhamel a tenté la poésie, la critique, le roman, le théâtre, que sais-je ? Et, en toutes ces parties, il nous a donné quelque chose de neuf et de vivant. A vrai dire, je m'avance un peu quant à son théâtre, car je n'en ai rien vu et j'ai seulement lu l'*Œuvre des athlètes*. Mais ses poèmes sont pleins d'intérêt.

Ce n'est pas que je les aime beaucoup. M. Duhamel a exposé ses idées sur la poésie ; il ne veut pas que ce soit un exercice brillant, un air de musique qui fasse l'effet d'une sonate de Mozart dans une église ; il est plein de dédain pour le « beau vers » ; il souhaite qu'un poème soit une effusion directe du cœur, qui touche par la valeur

et la chaleur du sentiment de celui qui l'a écrit. Bien ! Moréas, qui composait si laborieusement et patiemment, par bribes, notant un hémistiche qui lui venait, cousant ensuite ces « beaux vers » sans grand souci du sujet, est un poète admirable, mais son influence est dangereuse. M. Duhamel n'entend pas que la poésie soit cette brillante parure du vide ; il a rappelé en toute occasion que la poésie doit être d'abord intérieure. Sans doute ! Mais, s'il n'est point de poésie sans lyrisme de l'âme, il n'en est point davantage sans la musique des mots[1]. Les vers blancs, non rimés, de M. Duhamel, coupés de vers irréguliers ou « libérés » comme on voudra, sont solides, mais compacts, pesants, sans ailes et sans beauté propre : ils sont de la prose, pour tout dire, et de bonne pâte, mais lourde. Encore une fois, une inspiration très lyrique, mais exprimée sans musique, ce n'est pas un poème. Ceux de M. Duhamel, les meilleurs mêmes, les plus pleins (voir dans *Elégies* la pièce n° 3, et, surtout, dans *Compagnons*, l'*Ode à quelques hommes*), on les prendrait pour des traductions de poèmes ou pour

1. Je me permets de renvoyer ici à *...Mais l'art est difficile*, 1re série : *Poésie et Musique*, et à l'étude ci-dessus, la *Poésie pure*.

des proses destinées à être versifiées (s'il était permis d'imaginer un poète assez abandonné des dieux pour écrire tout d'abord en prose ce qu'il se propose de mettre en vers).

Et M. Duhamel a fait, non seulement de la critique littéraire, mais aussi de la critique sociale, pour ainsi parler. Je pense à ses *Entretiens dans le tumulte.* Ce sont des dialogues qu'il imagine entre les officiers d'une popote, au front, et où il nous fait connaître ses opinions et ses pensées sur la guerre. Les unes et les autres témoignent un grand cœur et peut-être quelque naïveté. On voit un peu partout, dans ses livres, que M. Duhamel souffre de toutes les injustices sociales, et les *Entretiens dans le tumulte* nous montrent qu'il a souffert cruellement des horreurs qu'il a vues à la guerre ; d'où il conclut qu'il ne faut pas faire la guerre. Mais si la patrie est attaquée? M. Duhamel aime la France et il n'est pas antipatriote, mais il n'est pas non plus très patriote, et surtout il se méfie des excitations patriotiques : il pense que la vraie patrie, celle qu'on sent, c'est le village, et que l'autre, c'est surtout une idée de la raison, presque dangereuse... Je n'en crois rien, rien du tout ; mais

il n'est pas besoin de discuter cela ; en effet, est-ce que, par la défaite de la grande patrie, toutes les petites ne seraient pas atteintes ? et les individus mêmement ? Ils le seraient par la diminution de leurs biens matériels, et aussi de leurs biens moraux, de tout leur héritage intellectuel et sentimental. Mais ces tolstoïens sont ainsi faits : leur cœur souffre ; ils ne veulent pas souffrir ; c'est tout. Je dois le dire, ou plutôt le répéter : cet asservissement féminin à sa propre sensibilité, ce défaut d'intellectualisme, de virilité, chez un homme, ce mélange trouble de cœur et de pensée, ce socialisme sentimental ne me plaisent pas beaucoup. Et jusque dans l'œuvre romanesque de M. Duhamel, on retrouve cette inspiration-là...

Dieu merci, cela ne le gâte pas ! Pas plus que l'anarchie ne gâte les romans d'Anatole France, car M. Duhamel, heureusement! est beaucoup trop romancier pour « philosopher » dans ses récits. C'est bien plutôt ses livres d'idées qu'il romance : en effet, il y personnifie tout, il y exprime tout en images bien sensibles et concrètes. Voyez les dialogues dont je viens de parler : ah ! les interlocuteurs y sont bien loin d'être des ombres comme

dans les dialogues de Fénelon ou de Fontenelle ! Ce sont des ombres qui ont bu à longs traits le sang noir; qui, sans que l'auteur y songeât, croirait-on, ont pris un corps, un caractère, sont devenus des individus bien vivants. M. Duhamel voit en tout le particulier et le concret. Ce n'est pas là une très bonne tournure d'esprit pour un penseur, mais c'en est une excellente pour un romancier. Et lorsqu'il fait un récit, sa chaleur de cœur justement, sa grande pitié, son amour qui lui permet de sympathiser avec tout ce qui est humain, de le sentir et de le vivre, c'est là justement ce qui fait de lui le grand romancier qu'il est.

*
* *

Il a publié, au lendemain de la guerre, deux recueils de nouvelles : *la Vie des martyrs* et *Civilisation,* dont le second lui a valu le prix Goncourt, et jamais laurier ne fut plus justement décerné. Puis vint un roman : *la Confession de minuit,* un troisième livre de nouvelles : *les Hommes abandonnés,* et, enfin, le roman qu'il vient de nous donner et qui est un beau livre : *Deux hommes.*

C'est étonnant combien, parmi les romans qui

paraissent chaque jour, il en est peu qui témoignent quelque imagination « créatrice ». Entendons-nous. On ne crée jamais rien de toutes pièces et l'imagination « créatrice » du romancier n'est qu'une faculté qu'il a de combiner ses souvenirs ; au juste, de même que les idéologues, il ne crée que des combinaisons, des rapports. Chacun peut d'ailleurs vérifier dans l'histoire littéraire et par expérience qu'il n'y a jamais eu de grand imaginatif qui n'eût beaucoup de mémoire et, si c'était un romancier, de mémoire visuelle et sentimentale. (Car le romancier est plutôt un « visuel », tandis qu'au contraire l'art auquel les esprits abstraits, philosophiques sont généralement le plus sensibles, c'est la musique, et très souvent ils ne « voient » rien; cela aussi peut se vérifier et d'ailleurs se comprend fort bien.) Donc, sept fois sur dix, le prétendu roman qu'on ouvre n'est qu'une autobiographie, des mémoires, où l'auteur conte ce qui lui est arrivé, ce qu'il a vu, en déguisant un peu, et par exemple en faisant brune et longue la femme mince et blonde, ou industriel l'homme de lettres, et en brouillant les couples — ce qui, au reste, suffit ordinairement à détourner les soupçons.

Dans les autres cas, où l'auteur ne retrace pas servilement ce qu'il a vu et connu, et ne peint pas rigoureusement ses héros d'après nature, ceux-ci sont trop souvent soit de raides poupées conventionnelles, des types mille fois décrits, soit des silhouettes plates et sans relief, personnages de fresque dont on ne saurait faire le tour et qui, d'un bout à l'autre du récit, gardent la couleur et l'attitude morales que l'auteur leur a d'abord données. En sorte que c'est avec volupté qu'on rencontre dans un roman, même vulgaire et médiocre, des héros nuancés, variables comme nous tous, dont la personnalité change et évolue tout en conservant certains traits arrêtés, et qui, bien constitués dans l'imagination de l'auteur, s'y sont animés comme la statue d'Astarté, y vivent enfin et commandent l'intrigue du roman au lieu d'en dépendre pauvrement. Ainsi sont ceux de M. Georges Duhamel : leur créateur en est comme obsédé, on sent bien qu'il ne les fait nullement vivre et mourir à sa guise et qu'il ne pourrait s'en débarrasser avant qu'ils eussent épuisé leur destinée. Voyez plutôt Louis Salavin.

La *Confession de minuit* est le récit que Salavin

fait de sa vie. Une des nouvelles des *Hommes abandonnés* continue son histoire. Il est encore le héros principal de *Deux hommes* et il n'a pas fini : car, tant qu'il ne se décidera pas à mourir de lui-même dans l'esprit de M. Duhamel, l'auteur ne pourra le tuer que par une sorte d'assassinat; bref, il vit[1].

C'est un bien pauvre être : et il faut reconnaître que les héros favoris de M. Duhamel, ceux qu'il étudie justement avec le plus de sympathie, ne sont pas en général des échantillons d'humanité fort élevés; ce ne sont pas des grandes intelligences ni de fortes consciences qu'il aime à nous montrer : il se penche sur les nerveux, les déséquilibrés, sur les cœurs souffrants, les volontés faibles, les âmes qui ont un tout petit point gâté, qui sont comme des fruits « touchés ». C'est qu'il est médecin. C'est aussi qu'un romancier domine plus aisément des personnages de ce genre que des héros de l'esprit. Les personnages de M. Duhamel s'échappent à eux-mêmes : ils sont soumis à des forces intimes, supé-

1. L'auteur nous en a donné une nouvelle preuve depuis que ces lignes ont été écrites, en publiant le *Journal de Salavin*, où l'on voit son héros tenter de devenir « un saint ». C'est un beau livre qui complète sans la clore cette curieuse vie imaginaire de Salavin. (Mercure de France.)

rieures à leur volonté. Ces forces inconscientes font le sujet de prédilection de notre littérature moderne: la véritable matière de l'art, pour nous, ce n'est plus bien souvent l'être en tant qu'intelligent et conscient, mais presque toujours en tant qu'il est animal et instinctif. On ne peint plus la lumière, mais l'ombre; non plus le clair, le distinct, mais le confus; ce qu'on se propose de faire voir ou plutôt pressentir, ce ne sont pas les cimes intérieures, mais les puits d'ombre de l'âme : nous vivons sous le signe de ce prodigieux Dostoïewsky. La littérature classique se proposait l'étude de *l'Homme* : elle supposait un type général, idéal, et c'est lui qu'elle décrivait ou montrait en action. La nôtre étudie *des hommes :* cela fait une belle différence[1].

1. J'ajoute que M. Duhamel a donné depuis la publication de cet article une autre explication de sa prédilection pour ces pauvres êtres, de laquelle M. André Thérive s'est fait l'interprète (*Revue de Genève*, octobre 1925, p. 1680 et suiv.). Il tient, paraît-il, « que la psychologie normale est sinon épuisée, au moins rebattue, et qu'il y a lieu de retrouver les sentiments et les pensées profondes par d'autres voies que l'observation ordinaire. Pour cela il faut user du *décalage* ou du recoupement. Cette méthode indirecte consistera à faire apparaître la constitution foncière de l'âme par l'étude de ses déviations. C'est une méthode médicale ou biologique. La moelle épinière n'a bien dévoilé sa structure qu'à la faveur de certaines affections comme le tabès qui dissocient les cordons qui la forment. De même il est des animaux que leur propre larve explique encore mieux que leur corps adulte ». — Bien sûr ! En tant qu'*animaux*.

Petit employé misérable, Salavin travaille aux écritures dans la fabrique Socque et Sureau qui occupe deux mille personnes. Un jour, on l'envoie porter un dossier que réclame la direction. Il est introduit dans le bureau de M. Sureau, qui le fait attendre, tandis qu'il prend connaissance du dossier. La majesté de M. Sureau lui semble terrible. Songez à ce que peut représenter le puissant directeur de la maison Socque et Sureau pour un pauvre petit Salavin! Il est très intimidé, il a les nerfs en pelote. « Je sentais tous mes muscles qui se guindaient, dit-il, chacun dans une posture à faire tort aux autres, et j'avais la curieuse impression de composer une énorme grimace, non seulement avec ma figure, mais avec mon torse, mon ventre, mes membres, enfin avec toute la bête. » Tout à coup, le directeur le fait approcher pour déchiffrer un mot mal écrit; il fait quatre pas d'automate et le voilà debout à côté du fauteuil de M. Sureau, qui lit, la tête penchée.

C'est alors, dit-il, que je remarquai son oreille gauche [celle du patron]... C'était l'oreille d'un homme un peu sanguin; une oreille large avec des poils et des taches lie de vin. Je ne sais pourquoi je me mis à regarder ce

coin de peau avec une attention extrême, qui devint bientôt presque douloureuse.

Peu à peu, une envie irrésistible naît, croît en lui: celle de toucher l'oreille de M. Sureau qui lit à côté de lui. Presque malgré lui son bras se lève. Mais le gros homme « grogna dans le cahier et sa tête changea de place. J'en fus, à la fois, furieux et soulagé ». Puis le directeur se remet à lire et Salavin sent son bras qui recommence à bouger doucement.

Pour mille raisons que j'entrevoyais confusément, il me devenait nécessaire de toucher l'oreille de M. Sureau, de me prouver à moi-même que cette oreille n'était pas une chose interdite, inexistante, imaginaire, que ce n'était que de la chair humaine, comme ma propre oreille. Et, tout à coup, j'allongeai délibérément le bras et posai, avec soin, l'index où je voulais, un peu au-dessus du lobule, sur un coin de peau brique...

Voilà. J'ai remarqué que bien des gens se sont étonnés de cette scène qui leur a paru bizarre et que beaucoup ne comprennent nullement Salavin. Cela fait leur éloge : cela montre qu'ils sont bien équilibrés, qu'ils ne sont pas « nerveux ». Mais s'il vous est jamais arrivé, étant petit, de remarquer tout à

coup que vous aviez poussé un objet cassable tout au bord de la table; de vous dire que c'est dangereux; pourtant de le pousser un peu plus, bêtement, pour voir s'il tiendra encore, pour *risquer*, et ainsi jusqu'à ce que l'objet tombe; — ou si vous avez jamais senti le besoin d'effleurer de votre plume pleine d'encre, de tacher comme par mégarde la main gauche que votre professeur avait posée sur la table pendant qu'il corrigeait votre devoir, assis à côté de vous, alors vous comprendrez Salavin. Cela ne veut pas dire que vous soyez aussi faible que lui: Salavin est un homme dont les impulsions nerveuses sont plus fortes que la volonté; il ne peut pas leur résister. Il est sur le chemin qui mène à la prétendue kleptomanie et à bien des crimes inconnus. C'est un névropathe.

Il est toujours périlleux de prendre pour héros un anormal : c'est l'humain, non pas l'inhumain qui nous intéresse. La psychologie d'un fou, c'est *curieux;* mais cela n'est vraiment beau que lorsqu'on nous fait assister à la lutte de la maladie et de la santé dans l'âme du personnage. Au reste, il en va pareillement de tout. Une passion, l'amour même, ne fait un bon sujet que lorsqu'elle est gênée :

rien de plus fade que le récit d'un amour sans nuages. Les obstacles que rencontre la passion et les conflits qui en résultent dans l'âme des personnages, voilà qui peut faire un roman. Lorsque M. Duhamel nous fait trop apparaître le malade dans Salavin (par exemple dans la nouvelle des *Hommes abandonnés*, où nous retrouvons le personnage), c'est moins bien. Mais M. Duhamel s'est gardé de laisser tomber Salavin dans la folie : il n'en a fait qu'un neurasthénique, douloureusement impressionnable et sensible. Et il a eu soin de lui donner une assez haute conscience morale, un vif sentiment du bien et du mal, grâce à quoi le cas du pauvre homme est souvent tragique.

Jeté à la porte, privé de son gagne-pain, Salavin rentre chez lui où il vit avec sa mère, et il se met à chercher une place. Mais mollement à cause des difficultés qu'il éprouve à l'action : sa nervosité lui fait des dragons de tout. Et il souffre de cette mollesse où pourtant il se complaît : c'est qu'il se voit, mais il est trop faible pour s'empêcher d'être ce qu'il est, et cela le déchire. Les sentiments, les idées tourbillonnent en lui, souvent de très mauvais, et qui lui donnent des remords, qu'il éprouve natu-

rellement avec la même vivacité que le reste. Sa mère, qui sent l'âme de son pauvre fils, s'est mise à travailler pour faire vivre Salavin et elle-même; la bonté infinie, la douceur et l'intuition de ce cœur de mère, M. Duhamel nous les fait sentir d'une façon admirable. Donc, elle a proposé à une giletière, qui habite sur le même palier qu'elle, de « l'aider »; et cette jeune femme vient maintenant travailler chaque jour chez Mme Salavin. Louis se met à l'aimer. Un jour, sa mère lui parle du mariage possible. Alors, bouleversé de crainte, de bonheur, du sentiment profond qu'il a de son indignité morale, incapable de résister à l'explosion de ses nerfs, il s'enfuit. Comment il mène quelque temps une vie misérable et fait un soir à un inconnu le récit de sa vie, tel qu'il est transcrit dans la *Confession de minuit*, c'est ce que nous a dit la nouvelle des *Hommes abandonnés*. Et nous retrouvons encore Salavin dans *Deux hommes*.

Un peu de temps a passé; il est revenu chez lui, il est marié à Marguerite et il a trouvé une nouvelle « place ». Le sujet du livre, c'est l'amitié passionnée qui se noue entre un autre employé et lui, et qu'il rompt indignement, sans raison, parce qu'il a l'âme

trop instable, que cette amitié à force d'y penser, de s'en faire une préoccupation, il se l'est rendue douloureuse, puis insupportable, et qu'enfin il en est venu à la haïr — bref par neurasthénie et parce qu'il est un pauvre Salavin. Il y a dans la *Confession* une première esquisse du sujet de *Deux hommes* : l'histoire d'une autre amitié de Salavin rompue aussi absurdement. On sent que ce sujet s'était emparé de M. Duhamel et qu'il a eu besoin de l'écrire pour s'en délivrer, comme faisait Gœthe. C'est la passion, le sentiment ardent, profond, plein de pitié que notre auteur a de ses héros, qui fait la beauté de ses livres. Mais jamais il n'avait encore écrit rien qui valût *Deux hommes.*

Le premier chapitre du roman est une merveille; d'ailleurs rien moins qu'indispensable : ni le caractère d'Edouard, tel qu'il se développe ensuite, ni surtout celui de Clémentine ne nécessitait cette aventure romanesque du premier chapitre. Il va de soi, pourtant, que ce chef-d'œuvre ne nuit pas et le reste du livre est presque aussi beau.

La *Confession*, cette longue description du seul Salavin, était peut-être un peu trop « statique » ; mais dans *Deux hommes,* la psychologie est en mou-

vement, les caractères évoluent, et il n'est pas un simple figurant qui ne soit neuf, vibrant et peint à merveille. M. Duhamel (on le savait déjà, mais cela apparaît mieux encore dans ce dernier roman) a le grand don de nous rendre présents tout être, toute chose dont il parle, et non pas de nous les montrer seulement, de nous les mettre seulement devant les yeux, comme savent faire tant d'auteurs de grand talent aujourd'hui, mais de nous les faire sentir jusque dans leur type, avec leur cœur qui aime, hait, souffre, et de nous donner l'intuition de leur âme. Les choses mêmes semblent prendre vie dans les romans de M. Duhamel (je songe au petit restaurant et à la maison de Salavin, rue du Pot-de-Fer, ruche de pauvres gens qu'on eût cru creusée dans la pierre par des abeilles industrieuses). Il nous montre comment l'imaginatif Salavin, en promenade, est tour à tour ce savetier qu'il voit dans son échoppe, ce pauvre homme qui passe; ainsi Duhamel lui-même devient ses propres personnages : pour ainsi dire, il les *vit*. Joignez qu'il a cette chaleur généreuse, ce grand souffle qui soulève tout un livre : il est vraiment inspiré et son inspiration commande et entraîne tout, rend nécessaires jus-

qu'à ses moindres images, qui fleurissent comme des fleurs sur un arbre, et dont aucune, jamais, n'a l'air plaquée et ajoutée en ornement.

J'aime *Deux hommes* tant à cause de ce qu'est le livre que de ce qu'il promet. On connaissait déjà de M. Duhamel des nouvelles bien supérieures à celles de Maupassant, bien moins sèches et vulgaires (voyez, dans les *Hommes abandonnés*, ces deux chefs-d'œuvre : *Expédition* et la *Chambre de l'horloge*). La *Confession de minuit* et surtout *Deux hommes* nous montrent que nous possédons un très grand romancier, un champion dont la « classe » est « internationale », comme on dit en termes sportifs, et dont le triomphe sera demain européen.

LES VEILLÉES DE JEAN BAFFIER

M. Jean Baffier, sculpteur berrichon, comme il aime à s'appeler, lutte passionnément pour la cause du régionalisme [1]. Il est né, il y a quelque soixante années, sur les confins du Bourbonnais, du Berry et du Nivernais, au village de Neuvy-le-Barrois, dans le canton de Sancoins. Chaque année passaient là les Morvandiaux qui allaient rouler dans les bois du Berry avec leurs bœufs maigres qu'on disait forts comme des crics; mais c'étaient plutôt les traditions orales des mariniers de la Loire, qui, par les ports de l'Allier, venaient enrichir celles de la contrée, et davantage encore celles des mou-

1. Cette étude, écrite en 1914, a servi de préface à *Nos Géants d'auterfoés, récits berrichons*, recueillis par Jean Baffier. (Publication de la Société des Etudes rabelaisiennes, chez Champion.) Jean Baffier, sculpteur de talent, apôtre ruskinien du passé, de la tradition en art et en morale, et du régionalisme, est mort le 18 avril 1920.

lins de la Nièvre dont les meuniers se donnaient rendez-vous à Nevers, au pont Cizeau.

Car la grande ville qui aimantait tous ces bourgs posés sur la rive gauche de l'Allier, c'était Nevers, et, pour tâcher de l'apercevoir, le petit Baffier grimpait au grenier et passait le cou par la *bouinote* qui en trouait le pignon. Mais il avait beau écarquiller les yeux : bien que son père lui indiquât de son doigt noueux la direction de la ville, il ne distinguait que les fumées des hauts fourneaux de Fourchambault, d'Imphy, de Guérigny qui s'élevaient dans le ciel. Et il ne connut la cité tant désirée que lorsqu'il fut devenu assez grand pour travailler aux vignes attenantes à la régie du château d'Apremont, car c'était un voyage, pour ces terriens, que de se rendre « à la ville ». Aussi la regardaient-ils mieux, l'admiraient-ils davantage, la chérissaient-ils plus ardemment : pour eux, elle était vraiment une capitale... M. Jean Baffier se souvient encore avec émotion de la première visite qu'il fit à Nevers : aussi bien n'est-ce pas, ce jour-là, en admirant l'église jadis bâtie par les géants, à ce qu'on disait, qu'il prit la résolution de se faire imagier et tailleur de pierre ?

C'était le 11 janvier 1865. Son père et lui menaient à la foire, par le chemin de Gimouille, deux beaux nourrins aux pieds tendres qui marchaient avec peine sur le sable gelé... « Quand la belle capitale m'apparut, rutilante de mille feux d'une aurore resplendissante, avec sa cathédrale majestueuse, surmontée de sa superbe tour, plantée comme un chef commandant, selon l'expression de mon père, j'oubliai tout pour l'admirer, ce qui me valut un grand coup de rouette sur les jambes et un murmure de malédiction. Cet excellent homme ne me comprenait pas restant à bâiller, *anprès ceste cathédrale, comme un geai privé que veut son caillé, cependant que li se quervait le côrps et l'âme pour mener, quasiment pourter, nos fameux nourrins, agravés, comben-t-i, par ce gueus de sable gelé, ne peuvant mais marcher, que j'avons emplacés après aveoir zizouné coume c'est pas possible de le dire, que j'avons vendu et livré à fine fin aux petites sœurs sainte Marie de la rue Saint-Martin...*

« ...Après une rapide visite de la cathédrale, en quittant la communauté des petites sœurs, mon bon père, qui était comme moi affringalé, me mena à

l'auberge de la Croix-d'Or (cheus Raizin), où nous avons fait un bon petit repas, tant pour le vin de Marzy que pour le bon fricot de la dame Raizin.

« Nous en retournant à Neuvy-le-Barrois, par la levée de Gimouille, le cher homme, enchanté d'être sorti d'une *mauvaise passe*, comme il le répétait souvent, voulut bien contempler avec moi la capitale du Nivernais. Elle n'avait plus sa splendeur rutilante du matin, mais elle apparaissait encore très avantagée, du point de vue où nous étions.

« Après m'avoir démontré *que la corporance d'une ville devait être faite en imitation des chouses de la terre et du ciel*, mon bon père me dit *coument nos villes du Berry, du Nivernais et du Bourbonnais étaint bâties aux temps lointains, lointains, dans trois cècles; qu'arpresentaint l'Iaue, la Terre et le Soulé. L'Iaue, c'est la première vartu, la Terre que s'est formée de l'Iaue dans l'Iaue, c'est la deuxième vartu, et le Soulé, c'est la vartu des vartus, le saint des saints esprits. Dans les temps moins lointains, mais avant ceux guerres de Sancerre et de Morront, Bourges, Sancerre, Dun-le-Roy, Issoudun et Nevers étaint encore bâties dans trois cècles repounant aux signes du Père, du Fils et du Saint-*

Esprit. Ça a l'air d'être çangé, mais c'est point çangé!

« L'ayant prié de me dire s'il avait entendu parler de ces hommes si capables qui avaient bâti la cathédrale de Nevers, il ne put rien me préciser, mais il me donna l'assurance catégorique que c'étaient *des géants qu'avaint taillé si finement ceux belles pierres et maçouné d'hardiesse ceux murs si hauts.*

« Pour l'époque de la construction, il ne put donner qu'une affirmation certaine que *ceux géants étaint garis du mal de dents depuis des centaines d'années. Une chouse qu'il avait ouï-dire par les anciens de cheux nous, c'est que la première foés que le Juif errant a pâssé a l'adret là où est Saint-Cyr, y avait un grous bouésson d'épines noires, y avait une mère sanghier que fasait ses petits. A la deuxième foés, qu'il a repâssé à ceste mesme place, la belle cathédrale était bâtie. Dès quante i repâssera là pour la troisième foés, ce Juif errant, à la place où est Saint-Cyr, on voiera un précipice effréyâbe et tout partout alentour sera un désert à parde de vue.*

« M'ayant renouvelé l'assurance que c'étaient des géants *les bâtisseurs des belles cathédrales, des forts*

chatiaux et des biaux clochers, il m'expliqua *ce qu'étaint les géants d'auterfoés. C'étaint des hommes râls, râls ! grands, grands ! des fins ! des primes ! des francs ! des forts que battaint le Diâbe pour l'amour de Dieu! Tels étaint ceux géants qu'on appelait Gargantua, Jean-de-l'Ours, Tord-Châgne, Tranche-Montagne, saint Éloi, saint Martin et comben-t-i d'autres...*

« Jusqu'à la fontaine du lieu Morat, de l'autre côté d'Apremont, mon bon père, animé d'un impérieux désir d'expansion, allant du ton familier au plus haut degré d'une éloquence enthousiaste, me conta plusieurs faits et gestes *des grands géants d'auterfoés* pour établir des comparaisons avec les exploits des derniers géants *de cheux nous, qu'il avait connus au temps de sa prime jeunesse, et que battaint pour le diâbe autant que pour le bon Dieu.*

« ...Vers le lieu Morat, à ma demande, le père Baffier se mit en devoir de m'expliquer comment se formaient autrefois, les bons géants dans le monde de nos contrées.

« Presque aussitôt, le gros Sadet, de Saint-Cyr-de-Neuvy, revenant, lui aussi, de la foire et nous joignant, nous fit monter dans sa voiture bour-

bonnaise. Cette occasion nous servait pour assister au souper de la noce d'un de nos voisins et parents, mais la démonstration si passionnante, concernant la formation des bons géants fut interrompue, à mon grand dépit, et jamais plus mon bon père ne voulut reprendre ce chapitre inachevé de ses récits. »

Heureusement, le père Baffier fut moins discret sur d'autres contes, et c'est de sa bouche que son fils a recueilli la plus grande partie de ces belles histoires qui se transmettaient oralement de génération en génération dans les campagnes berrichonnes, et dont l'épopée de Gargantua n'était qu'un fragment. Hélas ! il soupçonne que, dans la mémoire des gens âgés qui les lui ont contées, déjà elles s'étaient bien appauvries. Du moins elles y vivaient encore, et aussi la plupart des croyances d'autrefois.

*
* *

Dans les premières années de l'Empire second, au temps où M. Jean Baffier était un petit gars dans la

maison du vigneron et tonnelier son père, beaucoup de belles fêtes comme le *Beriaud* ou *Berluet* ne se célébraient plus à Neuvy-le-Barrois.

Ç'avait été jusqu'à 1793 la fête du printemps. Chaque année, à la primevère, on dressait entre deux chênes, à l'entrée du grand pâtis communal, une chapelle de mousse et de feuillage. Là, le curé disait la messe; puis il bénissait les animaux du village qu'on avait rassemblés dans le pacage. Ensuite on faisait un grand repas, où chacun apportait du pain, du vin, de la pitance, du fricot, des rôtis, des galettes, selon ses moyens. Cependant, on dansait au son des musettes, des vielles ou des flûtes douces; les vieilles danses villageoises se déroulaient gaillardement; on chantait des rondes, des romances et des ballades; on se livrait à des jeux de force ou d'adresse, au jeu de la chieuvre (ou chèvre) et à celui de la truie[1]; et les anciens critiquaient les jeunes et leur enseignaient à faire mieux. Après le repas, on menait les bêtes à *l'arsiet,* au joli petit étang poisson, à la rive ombragée dont la chaussée s'en allait en pente douce pour former

1. C'était exactement le jeu du golf qui nous est revenu d'Angleterre.

une grande chaume, « fournie et fourrée d'herbe fraîche, sur laquelle on dansait pieds nus avec délices ». Et ce sont des réjouissances bien semblables à celles-là qu'on trouve dans la troisième partie des récits de M. Baffier.

Vers 1865, le *Beriaud* n'était plus qu'un souvenir à Neuvy-le-Barrois; mais, chaque soir, la veillée s'y faisait encore à la mode d'autrefois. C'était tantôt à l'auberge, tantôt chez le tailleur, un infirme, mais jovial et beau parleur, dont la maison, une vieille demeure du XVIe siècle, formait en quelque sorte le centre intellectuel du village. Hommes, femmes et enfants se rassemblaient là après souper, surtout les jours de fête, à causer, à chanter des romances, à écouter les récits. Bien entendu, il n'y avait pas de programme arrêté à l'avance; selon que la conversation amenait tel ou tel sujet, un des anciens qui, si l'on peut dire, présidait, celui à qui l'on accordait le plus d'autorité, généralement le tailleur, disait à tel ou tel : « Toi, tu vas nous chanter ceci, nous narrer cela. » Mais déjà il était difficile de décider les vieux à conter...

Chacun avait sa spécialité : récits ou chansons. D'aucuns étaient doués d'une mémoire surprenante,

comme Jean Deloire qui aurait pu chanter durant trois jours et trois nuits sans se répéter jamais, tant il savait de complaintes; aussi avait-il le droit de chanter plusieurs fois dans la veillée; mais on n'aurait permis à nul autre que lui d'en user de la sorte.

Lorsque l'auditoire n'était pas captivé par la ballade ou le récit, les conversations particulières continuaient; d'ailleurs, les anciens ne se faisaient pas faute d'intervenir, rétablissant les airs des chansons, rectifiant les paroles, et, lorsque l'un d'eux contait quelque fragment de l'histoire des géants et des saints, les autres ne se privaient pas de discuter les faits avec lui, donnaient leur version, expliquaient comment les choses s'étaient passées, disant: « C'est pas coume ça ! C'est pas coume ça !... » La plus grande marque de succès, c'était qu'un silence complet régnât dans toute la pièce, « comme à la messe »; mais jamais on n'applaudissait.

Les enfants assistaient aux veillées. Souvent on les interrogeait, on leur demandait de chanter, de danser, et quand ils ne le faisaient pas de la bonne façon, les anciens les reprenaient. Rien n'était écrit, les règles se transmettaient oralement, mais la tra-

dition qui ordonnait tout était bien observée. Les paysans, qui faisaient leurs marchés sans contrats, n'aimaient pas l'écriture, et celui qui se fût levé pour chanter ou parler, à la veillée, un papier à la main, tout le monde se fût gaussé de lui. Pourtant les usages étaient minutieusement fixés et les anciens veillaient à ce qu'ils fussent respectés. Ils maintenaient les coutumes, les croyances, les récits et les chants dans leur pureté, critiquaient les jeunes gens au bal ou aux jeux, leur montraient à bien faire : de quels reproches ils eussent accablé celui qui n'eût pas dansé la *bourrée* dans le vrai style, par exemple !... Malheureusement, vers 1860, leur autorité était un peu entamée déjà, et depuis la guerre de 70 les anciens ont perdu pied à Neuvy-le-Barrois. A l'auberge, aujourd'hui, on n'entonne plus que des refrains de cafés-concerts, on n'écoute plus que le phonographe, et l'on ne cause plus que des élections.

Les chansons étaient de deux sortes : il y avait les chansonnettes grivoises et comiques, qui ont été conservées plus longtemps, et les rondes, les longues ballades, romances sérieuses, comme la *Ballade du rosier blanc*, l'*Histoire de la fille d'un*

prince, etc. [1], dont M. Jean Baffier retrouve encore des fragments dans sa mémoire. Et les récits aussi étaient de divers genres. L'imagination féminine avait enfanté plutôt des contes de fées; mais là-

1. Comme on sait, Gérard de Nerval a été le premier avec Mérimée à recueillir un certain nombre de ces jolies ballades populaires. De l'une d'elles, qu'il appelle *La Jeune Fille de la Garde*, il nous dit qu'on l'a gâtée « en y refaisant des vers et en prétendant qu'elle était du Bourbonnais ». Voici comment on peut la reconstituer, d'après les fragments qu'il en donne dans la *Bohême galante* (p. 71-73), dans *Angélique* (p. 49-51) et dans *Sylvie* (p. 162-163) :

« Dessous le rosier blanc,
La belle se promène...
Blanche comme la neige,
Belle comme le jour :
Au jardin de son père,
Trois cavaliers l'ont pris...

(Trois capitaines qui passaient à cheval près du rosier blanc.)

Le plus jeune des trois
La prit par sa main blanche :
Montez, montez la belle
Dessus mon cheval gris.

(Ils l'emmènent à une hôtellerie, à Senlis.)

Aussitôt arrivée,
L'hôtesse la regarde :
Etes-vous ici par force
Ou pour votre plaisir ?
Au jardin de mon père
Trois cavaliers m'ont pris.
Entrez, entrez la belle,
Entrez sans plus de bruit,
Avec trois capitaines
Vous passerez la nuit !...

dessus les commères étaient intarissables : le fils du père Baffier n'a pas oublié comment, tout en travaillant aux vignes et durant des journées entières, depuis le lever jusqu'au coucher du soleil, ou peu s'en faut, la mère Picarde et la mère Picauche lui en faisaient pour l'amuser. Pourtant, à ces fantaisistes et romanesques récits, trop peu réalistes, trop sucrés à son goût, il préférait de beaucoup les grandes légendes des géants et des saints.

Celles-là formaient toute une chronique du pays :

Mais le souper fini,
La belle tomba morte.
La belle tomba morte
Pour ne plus revenir...

(« Hélas! ma mie est morte! s'écrie le plus jeune cavalier; qu'en allons-nous faire ? » Et ils conviennent de la porter sous le rosier blanc, « au jardin de son père » :)

Et au bout de trois jours
La belle ressuscite !
Ouvrez, ouvrez, mon père,
Ouvrez sans plus tarder;
Trois jours j'ai fait la morte
Pour mon honheur garder. »

(« Le père est en train de souper avec toute sa famille, continue Gérard. On accueille avec joie la jeune fille, dont l'absence avait beaucoup inquiété ses parents depuis trois jours, et il est probable qu'elle se maria plus tard fort honorablement. »)

car il ne s'y trouvait point de cité, ni de château, ni de cathédrale qui n'eût été construit par un géant ou par un saint, point de rivière, de rocher surprenant, de site imprévu à quoi ne se rattachât le souvenir de Tord-Châgne, de Tranche-Montagne, de saint Eloi, de saint Martin, et surtout de Jean de l'Ours ou de Gargantua. Et que de guerres fabuleuses, que d'aventures étonnantes s'étaient déroulées jadis dans ces régions!... Tous ces récits étaient assez bien fixés, du moins quant à leur fond, car il va de soi que l'allure ou le détail s'en modifiait un peu selon la profession et les préoccupations ordinaires du narrateur, autrement dit, c'était plutôt à des coupes prodigieuses que s'adonnait Gargantua quand le conteur était bûcheron, à des travaux de tonnellerie merveilleux quand il était tonnelier comme le père Baffier, et ainsi de suite; mais les faits principaux restaient matière d'évangile : car les paysans voyaient dans ces légendes l'histoire même de leur contrée. Et ainsi qu'au moyen âge on citait aux jeunes nobles les prouesses de Renaud ou de Guillaume, de même, à chaque instant, on donnait les géants en exemple aux petits gars de Neuvy, car Jean de l'Ours, Gargantua, la femme de Gar-

gantua, etc., étaient les parangons des vertus villageoises...

Hélas ! beaucoup de ces grands récits, qui avaient traversé les siècles et que les anciens du pays avaient si longtemps entretenus de veillée en veillée, comme un feu sacré, s'étaient déjà éteints au temps de l'enfance de M. Jean Baffier. Néanmoins, pour les vieilles gens, la terre demeurait encore animée du souvenir des bons géants et des saints, et peuplée d'esprits et de fées, tels ces menus génies qui agitent les feuilles du tremble ou les malins *trigaux* qui logent sous les coudriers...

De tout temps, ç'avait été là, pour les paysans du Berry, des divinités familières, plus *à leur main*, en quelque sorte, que le bon Dieu, voire que la sainte Vierge. Les anciens de Neuvy disaient parfois que les curés leur parlaient trop du ciel où se tenait le Seigneur, et pas assez des choses de la terre : eh bien, à celles-là présidaient les héros des contes. Or, les géants, bâtisseurs des villes, des clochers, des forts châteaux, des belles églises, experts aux travaux champêtres, amis des petites gens, ennemis du diable, étaient les serviteurs de Dieu, et la foi qu'on avait en leurs histoires n'empê-

chait pas les paysans de prier avec ferveur Marie et son Fils. Toutefois, M. Baffier a souvent entendu, vers 1860, le curé de sa paroisse prêcher contre les contes de la veillée, voire contre les danses, les chansons, les dictons, les coutumes du pays, qu'il regardait comme des superstitions païennes. Et cette malveillance de l'Eglise pour les légendes et les anciens usages de nos provinces chagrine M. Baffier. Hélas! c'est bien vainement qu'il s'en désole, je le crains, et qu'il exhorte, au nom de la morale, Mgr l'évêque de Nevers et son clergé à admettre ces traditions; j'entends bien que saint Eloi et saint Martin faisaient très bon ménage dans l'âme paysanne avec Gargantua et les fées; mais l'Eglise *romaine* ne saurait plus fermer les yeux aujourd'hui sur des liaisons illégitimes à ce point.

Les légendes des saints étaient souvent fort semblables par le fond aux histoires des géants; toutefois les bienheureux étaient à l'ordinaire plus badins et leurs travaux, pour ainsi parler, plus féeriques; ils ne détestaient pas de se railler un peu des humains et d'étonner leur monde, comme

fit saint Eloi, le jour que, chez un maréchal qui doutait de son habileté professionnelle, il coupa froidement le paturon d'un « chivau », cloua un fer au sabot en moins de temps qu'il n'en faut pour le dire, et rajusta la jambe tranchée de telle sorte que le cheval s'en alla plus gaillard qu'il n'était venu. Jean de l'Ours et Gargantua étaient moins facétieux et, parce que leurs histoires avaient plus de noblesse, le petit Jean s'y intéressait davantage.

Le père Baffier était un vrai paysan. Il savait, car les anciens de Neuvy le lui avaient appris quand il était petit, que la terre, *deux foués notre mère, est un grand corps qu'a ses oussements, ses membrures, ses narfs, ses veines,* et qu'il ne faut pas l'exploiter aveuglément, mais l'aménager avec respect. Comme ses ancêtres, il avait la religion de la terre : c'était un homme qui, pour se distraire, le dimanche, s'en allait greffer les sauvageons de poirier et de cerisier dans les bois[1]. Et sa dévotion

1. Beaucoup de ses aïeux avaient fait comme lui, aussi le pays abondait-il en arbres fruitiers. L'usage traditionnel était que chacun pût cueillir des fruits à n'importe quel arbre, public ou privé; on en pouvait même emplir ses poches, voire un panier, mais non un sac, cela seulement était défendu.. Aussi M. Baffier se rappelle-t-il le scandale et l'étonnement que causa dans le pays le premier vol de fruits qui y fut signalé, vers 1872 : les villageois ne comprenaient pas...

aux pierres, aux sources, aux rivières, aux prés, aux champs, aux vignes était grande; et il n'ignorait pas que les bonnes fées et les esprits les habitaient. D'ailleurs, il se souvenait d'avoir vu, dans sa prime jeunesse, des familles de géants *que battaint jà pour le diâbe autant que pour le bon Dieu, et il en avait aperçu d'une autre vacâtion que battaint pour le diâbe contre le bon Dieu. Si ça contuine, ajoutait-il, ce mènement du diâbe incarné, le temps venra bentôt, comme ça marque dans la porphétie, qu'on voira un précipice effreyâbe à la place de la cathédrale de Nevers. Partout à l'entour sera un désert à parde de vue; y aura mais de blé dans les champs, mais d'arbages dans les prés, mais d'ârbes dans les bois, et les vignes seront defunctées. La Loire, l'Allier et le Cher seront tairis, arié toutes les fontaines, les petits riots, couleriots, les étangs et les biefs. Les enfants s'en iront queriant, maudissant père et mère que les auront mis dans le monde. La terre venra chesse comme de l'amadou, le feu du ciel tumbera dessus, et la terre et le monde s'en iront en poussier...*

Vers 1880, M. Jean Baffier entreprit de recons-

tituer cette histoire orale de son pays, dont il s'était fait raconter bien souvent des fragments quand il était enfant. Le père Baffier était éclectique en quelque sorte, et il n'était pas aisé de lui faire dire ses histoires en bon ordre; mais il se mettait volontiers sur le chapitre des géants, et son fils a passé de longues veillées à l'écouter, tandis que la mère Baffier ne se faisait pas faute de rectifier les détails qui lui semblaient erronés, ni le vieux plemeux de brères [1], que l'on avait grand soin de convoquer, d'y ajouter de copieux développements.

Le père Baffier, qui avait dit à son fils, lorsque celui-ci lui avait annoncé son intention de se faire imagier et « tailleur de pierres », qu'il aimait mieux le voir *querver* que quitter la terre, aurait été scandalisé de ce qu'au mépris de toutes les coutumes on couchât ses récits en écrit, bien plus encore s'il eût jamais deviné qu'on les composerait en lettres moulées. Et M. Jean Baffier lui-même ne songeait guère tout d'abord à imprimer les notes qu'il avait prises et les souvenirs qu'il avait gardés. C'est dans l'hiver de 1886-1887 qu'il s'est appliqué à les coordonner en partie. Depuis lors, il a pour-

1. Littéralement : le peleur de bruyères, le défricheur.

suivi ce travail qui n'était point petit; quelques fragments en ont paru, et voici ceux qui concernent le géant Gargantua.

Bien qu'il manque beaucoup à ces récits que l'auteur a recueillis de la bouche de ses anciens, on aimera, j'imagine, cette geste populaire et berrichonne de Gargantua. Pour les admirateurs de Rabelais, elle a cet intérêt de rappeler de la façon la plus frappante, non du tout par l'affabulation, mais, ce qui est plus intéressant, par le tour et l'accent du récit, le roman de Maître François. La manière du narrateur, ses longues et savoureuses énumérations, ses locutions proverbiales qui fleurent si bon la langue française, tout cela est de la même veine populaire dont l'auteur de *Pantagruel* a tiré son livre prodigieux. Et je ne puis m'empêcher de rester persuadé, après avoir lu les récits du père Baffier, que Rabelais s'est proposé d'imiter les conteurs villageois qu'il avait certainement entendus souventes fois à la veillée, et d'écrire dans ce style parlé et traditionnel les aventures de ses

héros. Ce fut cette idée, réalisée de la manière qu'on sait, qui assura l'immense succès de son œuvre au XVIe siècle, j'imagine... Certes, les narrateurs paysans dont M. Jean Baffier a fixé les discours n'avaient pas l'invention verbale de Maître François; mais, puisque ce sont des récits semblables aux leurs, quant au tour, que Rabelais a transposés en les stylisant par son génie, à ce titre leurs naïves histoires nous offrent un exemple précieux. D'ailleurs, elles représentent ce qu'une longue tradition avait enfanté dans un pays de France, elles sont une fleur aussi naturellement jaillie de l'âme populaire que les herbes d'un champ, et cela seulement suffirait à leur assurer quelque beauté.

FIN

IMPRIMERIE FRANÇAISE DE L'ÉDITION, 12, RUE DE L'ABBÉ-DE-L'EPÉE — PARIS Ve

TABLE DES NOMS CITÉS

ABLANCOURT (Perrot d'), 46, 49.
AGNÈS (La Mère), 132.
ALBALAT (Antoine), 157.
AMADIS DE GAULE, 10.
ANNUNZIO (Gabriel d'), 91, 98.
ARDEL (Henri), 11.
ARISTOPHANE, 88.
ARNAULD, 130 à 134.
AUBIGNAC (Abbé d'), 104.
BAFFIER (Jean), 193 à 213.
BALZAC (Guez de), 46, 49, 135.
BALZAC (H. de), 11, 89, 174.
BANDELLO, 90.
BARNAVE, 149.
BARRÈS (Maurice), 11, 14, 22, 24, 29, 46, 49, 140, 146.
BATIFFOL (Louis), 56.
BATZ, 59.
BAUDELAIRE, 34, 45, 91.
BAUER (Gérard), 145.
BAZIN (René), 10.
BÉDIER (Joseph), 82, 88, 101, 103, 104, 105, 111, 118.
BENDA (Julien), 16.
BÉRARD (Victor), 104.
BERGER DE XIVREY, 59.
BERGSON, 11.
BERNARD (Claude), 70.
BERTAUT, 46, 47.
BERTRAND (Louis), 78.
BINET-SANGLÉ (Dr Ch.), 68.
BLOUD et GAY, 124, 126.
BOAISTUAU, 88.
BOCCACE, 90.
BOILEAU, 60, 132, 135 à 139.
BOIRAC, 28.
BOISSONNADE, 105.
BOISSY (Gabriel), 54 à 63.
BORDEAUX (Henry), 123.
BOSSUET, 31, 46, 49, 133, 146.
BOUILHET (Louis), 79.
BOURGET (Paul), 10, 74 à 76.
BOURQUIN (Constant), 16.
BRÉAL, 104.
BRÉBEUF, 87.
BREMOND (Henri), 34 à 53. 124 à 142.
BROUSSON (Jean-Jacques), 25.
BRUNETIÈRE, 137.
CARMONTELLE, 89, 90.
CARTON DE WIART (Henry), 93 à 96.
CASTIGLIONE (Baldesare), 55.
CHAMPION, 45, 106, 128, 148. 193.

CHANTEPLEURE (Guy), 10.
CHAPELLE, 136.
CHARDIN, 51.
CHATEAUBRIAND, 22, 29, 49, 85, 88, 146.
CHAUMETTE, 149.
CHÉNIER (André), 35.
CHERBULIEZ, 10.
CLAUDEL (Paul), 22.
COFFINHAL, 149.
COLETTE, 173.
CONDÉ, 149, 159.
CORNEILLE, 86, 87, 136.
CRÉMIEUX (Benjamin), 99, 104.
DANTON, 151.
DAUBAN, 93.
DAUDET (Alphonse), 174.
DEBATTY (Léon), 81, 93 à 96.
DELACOUR (André), 68.
DELATTRE (Eugène), 79.
DELILLE, 46, 47, 88.
DESBORDES-VALMORE (Marceline), 42, 43.
DESCARTES, 11, 132.
DESCHARMES (René), 79.
DES PÉRIERS (Bonaventure), 88.
DESPORTES, 46, 47.
DONNAY (Maurice), 40.
DOSTOIEWSKY, 184.
DREYFUS-BRISAC, 84.
DU BELLAY (Joachim), 122.
DUBOIS (Cal), 149.
DU BOS (Charles), 70 à 73, 75.
DU CAMP (Maxime), 68.
DUCHESNE (Alfred), 95.
DUHAMEL (Georges), 172 à 192.
DUMAS (Alexandre), 164.
DU QUESNOY, 149.
ÉPICTÈTE, 84.
ÉRASME, 85.
ESTAUNIÉ (Édouard), 173.
FABRE (Lucien), 33.
FAYARD (A.), 81.
FÉNELON, 180.
FERRÉ (Le grand), 150.
FLAUBERT, 64 à 80, 91, 94, 95, 135, 136, 156, 174.
FLERS (Robert de), 143.
FONTENELLE, 180.
FOUILLÉE, 28.
FRANCE (Anatole), 7 à 32, 49, 91, 146, 175.
FRANC-NOHAIN, 44.
FRANÇOIS Ier, 55.
FRANÇOIS DE SALES (Saint), 133.
FROMENTIN, 65, 175.
GAUTIER (Théophile), 89.
GAZIER (A.), 128.
GEORGES (Mlle), 89.
GÉRARD DE NERVAL, 204, 205.
GIDE (André), 22.
GILBERT, 88.
GIRARD (Georges), 7, 14, 65.
GIRAUDOUX (Jean), 22.

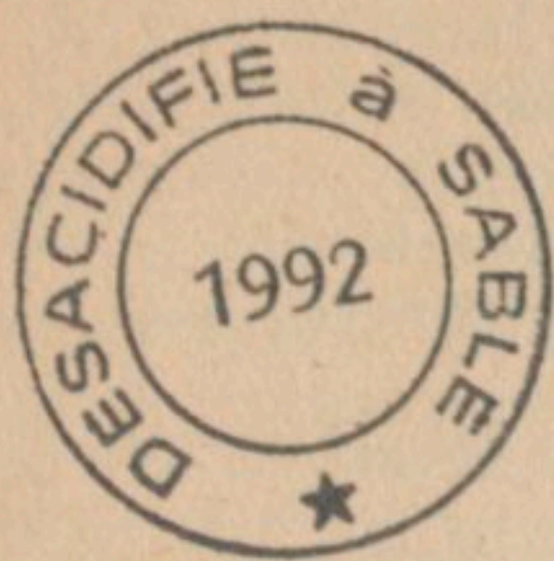
GŒTHE, 190
GONCOURT, 174.
GOUJON (Jean), 150.
GOYAU (Georges), 126, 144.
GRAMMONT (Maurice), 44.
GRANDMAISON (Le R. P. de), 134
GRASSET (Bernard), 16, 54, 163.
GRIMM (Les frères), 104,
HÉBERT. 149.
HENRI IV. 59, 60.
HERDER. 104.
HEREDIA (J.-M. de), 143.
HERMANT (Abel), 145, 173.
HERMANT (Max), 76.
HORACE, 36.
HOUVILLE (Gérard d'), 143, 173
HUGO. 36. 83, 84, 146, 148.
HUYSMANS, 166.
JARRY (Alfred), 69.
JÉROME PATUROT, 115.
JOHANNET (René), 17, 26, 28, 111
JULLIAN (Camille), 117, 144.
JURIEU, 132.
LA BRÈTE (Jean de), 11.
LA BRUYÈRE, 29, 31, 63.
LAFONT (Charles), 84.
LA FONTAINE, 88, 136, 137, 138, 139.
LAMARTINE, 22, 34, 65, 88, 89, 155.
LAMENNAIS, 139.
LANCELOT DU LAC, 10.
LANSON (Gustave), 63.
LA ROCHEFOUCAULD, 84, 85.
LASTIC (Philibert de), 68.
LECOMTE (Georges), 144.
LEMAITRE (Jules), 11, 17, 40, 66, 67.
LEMOINE (Le Père), 49.
LENOTRE (G.), 92, 93.
LÉONIDAS, 108.
LIGNE (Prince de). 62.
LONGNON (Auguste), 117, 118.
LOTI (Pierre), 29, 46, 49.
LOUIS IX, 54.
LOUIS XI, 54. 55.
LOUIS XIII, 56, 57.
LOUIS XIV, 57 à 63.
LOUIS XV, 57.
LOUIS XVI, 58, 152.
LOUIS XVIII, 58.
LOUIS-PHILIPPE, 59.
MACHIAVEL, 61.
MAETERLINCK, 91.
MAGRE (Maurice), 144.
MAINE DE BIRAN, 29.
MALE (Émile)), 104.
MALEBRANCHE, 132, 133.
MALHERBE, 47, 136.
MALLARMÉ, 36, 46, 72.
MAROT (Clément), 55.
MARTIN DU GARD (Maurice), 24.

MATHILDE (Princesse), 80.
MAUCLAIR (Camille), 144.
MAUPASSANT, 91, 174, 192.
MAUREVERT (Georges), 81 à 96.
MAUROIS (André), 97, 163, 164.
MAURRAS (Charles), 14, 24, 25.
MAZEL (Henri), 79.
MERCURE DE FRANCE, 183.
MÉRIMÉE, 30, 72, 204.
MÉTÉNIER (Oscar), 91, 92.
MICHELET, 46, 49, 143 à 159.
MOLIÈRE, 29, 88, 136, 137, 138, 139.
MONTAIGNE, 59.
MONTESQUIEU, 127.
MONTFORT (Eugène), 20, 21.
MONTORGUEIL (Georges), 78.
MORÉAS (Jean), 177.
MOZART, 176.
MUSSET (Alfred de), 35, 89, 90, 146.
NICOLE, 133.
NOAILLES (Duc de), 57.
NOAILLES (Comtesse de), 144.
OHNET (Georges), 10.
PARABÈRE (Mme de), 155.
PARIS (Gaston), 12, 82, 100 à 103.
PATER (Walter), 53.
PATIN (Jacques), 143.
PÉLADAN, 91.
PERRAULT (Charles), 30.
PÉGUY (Charles), 22, 41.
PELLISSON, 60.
PÉRIGNY, 60.
PÉTIN, 84.
PICARD (Gaston), 19.
PINARD, 78.
PLATON, 127.
PLON, 126.
POLTI (Georges), 81.
POMPADOUR (Mme de), 57.
PONCHON (Raoul), 44.
PRIMOLI (Comte), 80.
PRINCESSE (La) DE CLÈVES, 165.
PROUST (Marcel), 11, 22.
QUINAULT, 47.
QUINET, 49.
RABELAIS, 28, 49, 82, 85, 136, 146, 212, 213.
RACINE, 35, 88, 136 à 139, 165.
REFORT (Lucien), 147, 148.
RÉGNIER (Henri de), 14, 139, 140, 144, 164, 173.
REINACH (Théodore), 144.
RENAN, 10 à 14, 16, 28, 49, 103, 117, 137, 142.
RÉVILLON (Tony), 77.
REY-DUSSEUIL, 84.
ROZ (Firmin), 65.
RICHELIEU, 56, 57.
ROBERT (Paul-Louis), 79.
ROBESPIERRE, 151.

ROLAND (La Chanson de), 97 à 123.
RONSARD, 29, 46, 62.
ROUSSEAU (J.-J.), 26, 31, 49.
SAINTE-BEUVE, 128, 133, 137, 141, 142.
SAINT-CYRAN, 128, 132.
SAINTE EULALIE (La Cantilène de), 39.
SAINT-GELAYS, 55.
SAINT-JUST, 151.
SAINT-PIERRE (B. de), 31, 49.
SAND (George), 10, 90, 174.
SARGENT, 51.
SCHLEGEL, 104.
SCHULZE (Jeanne), 95.
SCHURÉ (Édouard), 144.
SCOTT (Walter), 139.
SCUDÉRY, 10.
SÉE (Edmond), 144.
SEIGNOBOS, 125.
SEILLIÈRE (Baron Ernest), 125.
SHELLEY, 163, 164.
SOUDAY (Paul), 76, 77, 141.
STENDHAL, 11, 89.
STUART (Marie), 149.
TAINE, 103.
TELLIER (Jules), 49.
THÉRIVE (André), 160 à 171, 184.
THEURIET, 10.
THIBAUDET (Albert), 69, 71, 73, 100 à 123.
THOMAS (Antoine), 114.
THUASNE, 85.
UZANNE (Octave), 144.
VALERY (Paul), 22, 23, 33 à 53.
VERGNIAUD, 151.
VERLAINE, 96.
VIGNY, 47, 85.
VILLEROY, 157.
VILLON (François), 26.
VIRGILE, 36.
VOLTAIRE, 29, 88.
WAGNER, 45.
WALLENSTEIN, 149.
WATTEAU, 154.
WOLF, 104.
ZOLA, 136, 174.

TABLE DES MATIÈRES

Anatole France et les jeunes gens 7
La « poésie pure » 33
Les rois de France écrivains 54
A propos du centenaire de Flaubert 64
Plagiats 81
Le patriotisme et la Chanson de Roland 97
Romantisme et religion 124
Les belles phrases de Michelet 143
Un roman cathare 160
Georges Duhamel 172
Les veillées de Jean Baffier 193
Table des noms cités 215



COLLECTION CRITIQUE

Paul VALERY, par Pierre Guéguen ..... 8 »
St-Georges de BOUHÉLIER, par Paul Blanchart.... 4.50
Romain ROLLAND, par Jean Bonnerot..... 6. »
Laurent TAILHADE, par Fernand Kolney..... 5.25
Paul FORT, par G.-A. Masson..... 4.50
Henry BATAILLE, par Paul Blanchart..... 4.50
Paul BOURGET, par F.-J. Desthieux..... 4.50
Comtesse de NOAILLES, par G.-A. Masson..... 4.50
Anatole FRANCE, par G.-A. Masson..... 4.50
Colette, par Keller-Lautier..... 4.50
Pierre LOTI, par Frédéric Mallet..... 4.50
Henri de RÉGNIER, par Robert Honnert..... 4.50
Abel HERMANT, par Roger Peltier..... 4.50
François de CUREL, par Paul Blanchart..... 4.50
RACHILDE, par André David..... 6. »
MISTRAL, par F.-J. Desthieux..... 4.50
TAINE, par F.-J. Desthieux..... 4.50
MIRBEAU, par Maxime Revon..... 5.25
ROSTAND, par Keller-Lautier..... 6. »
VERHAEREN, par A. de Bersaucourt..... 5.25
HUYSMANS, par André Thérive..... 5.50
SAMAIN, par A. de Bersaucourt..... 4.50
VERLAINE, par Henri Strentz..... 5.25
BAUDELAIRE, par Gustave Kahn..... 5.50
Guy de MAUPASSANT, par G. de Lacaze Duthiers.. 5.50
Rémy de GOURMONT, par Legrand-Chabrier..... 4.50
Léon BLOY, par Edouard Mas..... 5.50
Claude FARRÈRE, par Maxime Revon..... 4.50
Maurice BARRÈS, par J.-N. Faure-Biguet..... 5.25
Henri BORDEAUX, par Jules Bertaut..... 5.25
J. et J. THARAUD, par Jean Bonnerot..... 5.25
Paul CLAUDEL, par Gonzague Truc..... 4.50
Georges COURTELINE, par François Turpin..... 5.25
G. de PORTO-RICHE, par Henry-Marx..... 4.50
Henri BERGSON, par Gilbert Maire..... 5.25
André GIDE, par Georges Gabory..... 4.75
Jean GIRAUDOUX, par Maurice Bourdet..... 6. »
Marceline DESBORDES-VALMORE, par Stephan Zweig ..... 6. »
Arthur RIMBAUD, par Henri Strentz..... 6. »

Éditions de la Nouvelle Revue Critique
16, Rue José-Maria de Heredia - : - PARIS-VIIe

LES MAITRES DU ROMAN

Deux séries complètes de 12 volumes chacune

Première série

J.-H. Rosny Aîné
de l'Académie Goncourt
La Terre Noire..... 7.50

J.-H. Rosny Jeune
de l'Académie Goncourt
La Pigeonne..... 7.50

André Lichtenberger
Toune et la Vie..... 7.50

Pierre Villetard
Un Ménage d'autrefois 7.50

Charles Derennes
Le Mirage sentimental. 7.50

André Billy
L'Ange qui pleure..... 7.50

Marcel Berger
Le Baron Maelstrom... 7.50

Lucie Paul-Margueritte
L'Amant démasqué..... 7.50

Maurice Magre
Vies de Courtisanes.... 8.25

Edouard de Keyser
Avec toi sur le lac..... 7.50

Edmond Jaloux
Le Coin des Cyprès.... 7.50

Ernest Tisserand
Pan! Dans le Mille.... 7.50

Seconde série

J.-H. Rosny Aîné
de l'Académie Goncourt
La Femme disparue... 10 »

J.-H. Rosny Jeune
de l'Académie Goncourt
La Désirée..... 10 »

André Lichtenberger
Sang basque..... 7.50

Pierre Villetard
L'Ile sans lendemain.. 10 »

Maurice Dekobra
La Vénus à roulettes.. 10 »

Sheridan
Le Sein..... 7 »

Eve Paul-Margueritte
La Rencontre de Minuit 10 »

Lucie Paul-Margueritte
Le Piège d'amour..... 7.50

Jacques Dyssord
Les « Faisans »..... 10 »

Edouard de Keyser
L'Appel de l'Inconnu.. 7.50

Henri Bachelin
Dondon Juan..... 10 »

Félicien Champsaur
Nuit de Fête..... 10 »

EXCEPTIONNELLEMENT

LES DOUZE VOLUMES FRANCO

1re Série..... France **72 »** Etranger **83 »**
2e Série..... France **95 »** Etranger **110 »**

contre chèque ou mandat adressé à

LA NOUVELLE REVUE CRITIQUE — PARIS

16, rue José-Maria de Heredia

LES MAITRES DU ROMAN

Troisième série :-: 10 Romans (12×19)
Tous parus.

J.-H. ROSNY Aîné ..... de l'Académie Goncourt.	**Les Navigateurs de l'Infini.**
J.-H. ROSNY Jeune ..... de l'Académie Goncourt.	**Les Chaperons Blancs.**
Maurice VERNE	**Au Jardin de la Manche.**
Jacques DYSSORD	**Joe ou la découverte du vieux monde.**
Henri BACHELIN	**Le Taureau et les Bœufs.**
Thierry SANDRE	**Cocagne.**
E.-P. MARGUERITTE ..	**Les Sainte-Catherine.**
Charles DERENNES	**Mouti, fils de Mouti.**
Jeanne LANDRE	**L'Amour est Menteur.**
Edouard de KEYSER ...	**La Femme Possédée.**

L'ex. ordinaire ..... **10 fr.**
L'ex. sur alfa ..... **15 fr.**

LA SÉRIE COMPLÈTE

France et Colonies		Etranger
120 fr.	Sur Alfa	**130 fr.**
90 fr.	Ordinaire	**100 fr.**

Envoi franco :

Voir à la page précédente les indications relatives aux séries 1 et 2 de la collection.

LES MAITRES DU ROMAN

Le premier cycle de la collection

"ESSAIS CRITIQUES"

Comprendra 14 volumes

ERNEST SEILLIÈRE, membre de l'Institut :
LES GONCOURT MORALISTES (Paru)

FORTUNAT STROWSKI, membre de l'Institut :
EXPLICATION DU THEATRE DE CE TEMPS

PIERRE LASSERRE :
DES ROMANTIQUES A NOUS (Paru)

RAYMOND DE LA TAILHÈDE :
CHARLES MAURRAS

ALBERT THIBAUDET :
PHYSIOLOGIE DE LA CRITIQUE

GASTON RAGEOT :
PRISE DE VUES (Paru)

GEORGES LE CARDONNEL :
VINGT ANS DE LECTURE (T. I.)

JACQUES BOULENGER :
LE TOURISTE LITTÉRAIRE (Paru)

ANDRÉ THÉRIVE :
DU SIÈCLE ROMANTIQUE (Paru)

ÉMILE HENRIOT :
ESQUISSES ET NOTES DE LECTURE (Paru)

GONZAGUE TRUC :
LES IDÉES VIVENT... (Paru)

ALFRED POIZAT :
DU CLASSICISME AU SYMBOLISME

ÉDOUARD MAYNIAL :
FLAUBERT ET SON MILIEU (Paru)

MAURICE MARTIN DU GARD :
VÉRITÉS DU MOMENT (Paru)

Conditions de vente *A l'exemplaire :*

Sur papier ordinaire..... Fr. 12
Sur alfa..... 16

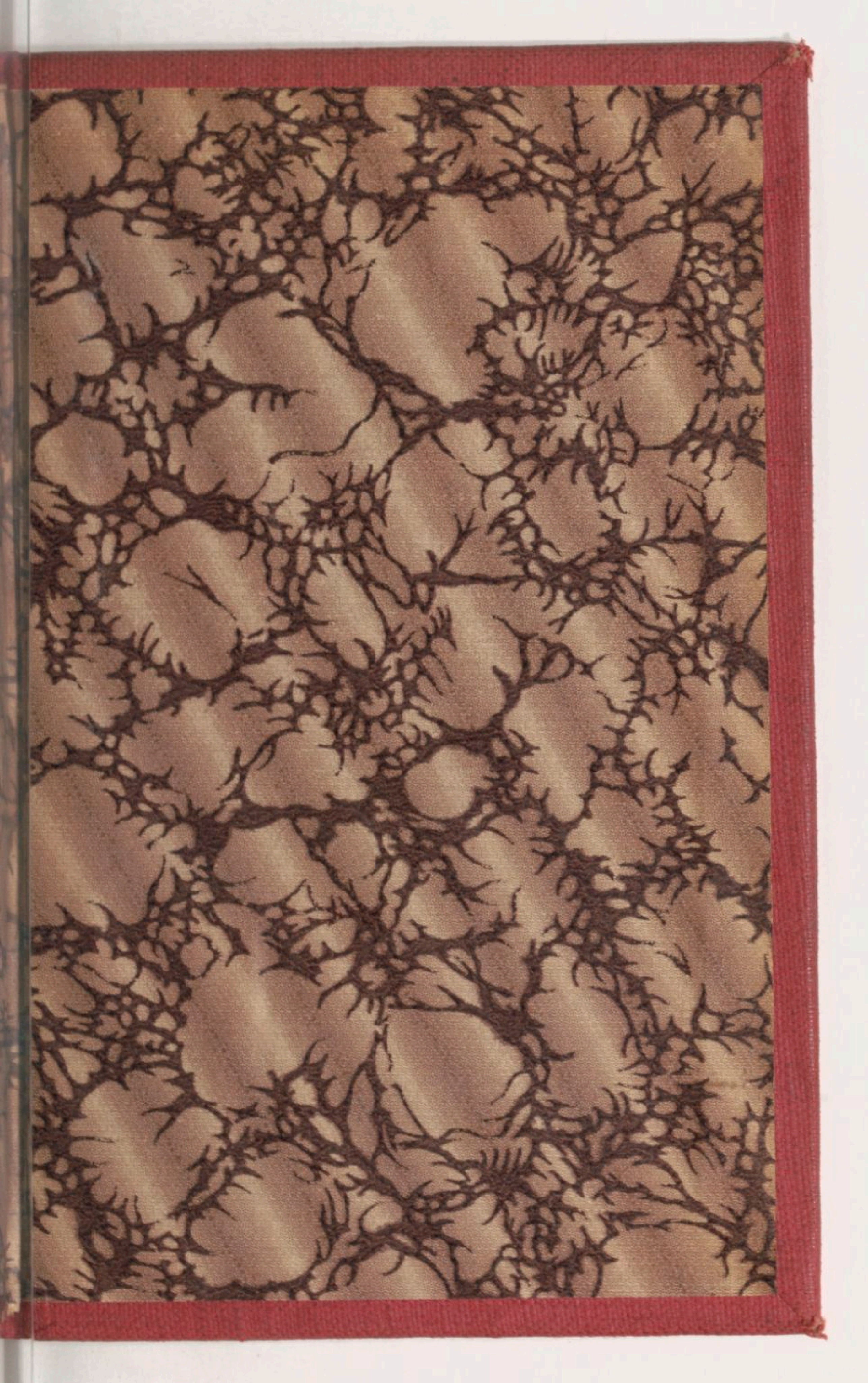
En souscription :

(Le titre *FLAUBERT ET SON MILIEU* n'existant pas sur Alfa et les titres *DES ROMANTIQUES A NOUS, DU SIECLE ROMANTIQUE* et *ESQUISSES ET NOTES DE LECTURE* étant épuisés sur ce papier, les souscriptions aux 13 volumes sur Alfa partiront du numéro 4, ne comprendront pas le numéro 7 et chevaucheront sur le cycle suivant.)

Les 14 volumes sur papier ordinaire.....Fr. 150
Les 13 volumes sur alfa (souscription limitée strictement à 50 exempl.)..... 180

ÉDITIONS DE LA NOUVELLE REVUE CRITIQUE
16, rue José-Maria de Heredia. PARIS (VIIe)

Imprimerie Française de l'Édition, 12, rue de l'Abbé-de-l'Epée, Paris (V^e).



BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE
3 7531 04611876 7